جامعة النّجاح الوطنيّة
كليّة الدّراسات العليا

# البنية الرّوائية في رواية "أرواح كليمنجارو" لإبراهيم نصر الله

إعداد
عُلا عزّام كمال أبو بيح

إشراف
د. عدوان نمر عدوان

قدّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكليّة الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنيّة في نابلس، فلسطين.
2017م

# البنية الرّوائية في رواية "أرواح كليمنجارو" لإبراهيم نصر الله


**إعداد**

**عُلا عزّام كمال أبو بيح**


**نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2017/11/19م، وأجيزت.**

| **أعضاء لجنة المناقشة** | **التوقيع** |
|---|---|
| **1. د. عدوان عدوان / مشرفاً ورئيساً** | ..... |
| **2. د. ياسين كتاني / ممتحناً خارجياً** | ..... |
| **3. د. نادر قاسم / ممتحناً داخلياً** | ..... |

# الإهداء

إلى من ذرفتْ من عينيها دموعًا تدثّرني من برد الكون.. أمّي الحبيبة

إلى من اقتطع من روحه لينمو جسدي.. أبي الغالي

إلى من احتضنتني في قلبه زهرة سقاها من دماء حبّه.. زوجي العزيز فيّاض

إلى صديقة القلب.. أختي نورا

وشركاء الدرب.. إخوتي علاء وعمر وعلي

# الشكر والتقدير

أتقدّم بجزيل الشكر والعرفان إلى الدكتور عدوان عدوان لتكرّمه بالإشراف على أطروحتي، ولما أبداه من دعم وتوجيهات، فكان لي نعم المشرف والأستاذ.

والشكر موصول إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الأفاضل، على تكرّمهم بمناقشة الأطروحة مضيفين عليها من خبراتهم ومساتهم العلميّة والفنيّة.

ولا أنسى أساتذتي في قسم اللغة العربية؛ فقد كانوا نجومًا أضاءت لي الطريق طوال فترة دراستي في الجامعة.

كما أشكر الصديقة المصريّة سعاد عبد السلام التي ساعدتني في ترجمة الملخّص إلى اللغة الإنجليزيّة على الرغم من بعد المسافة المكانية بيننا.

**الإقرار**

أنا الموقعة أدناه، مقدمة الرسالة التي تحمل العنوان:

# البنية الرّوائية في رواية "أرواح كليمنجارو" لإبراهيم نصر الله

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء مـــا تمـــت الإشارة إليه حيث إن هذه الرسالة كاملة، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أي درجة أو لقب علمي أو بحث لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

**Declaration**

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

**Student's name:** **اسم الطالبة:**

**Signature:** **التوقيع:**

**Date:** **التاريخ:**

# فهرس المحتويات


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| الإهداء | ج |
| الشكر والتقدير | د |
| الإقرار | هـ |
| فهرس المحتويات | و |
| الملخص | ح |
| المقدّمة | 1 |
| **الفصل الأوّل: العتبات النصيّة والنصوص الموازية** | **6** |
| 1. سيميائيّة العنوان | 7 |
| 2. العنوان الرئيسي | 11 |
| 3. علاقة الغلاف بالعنوان والنصّ الروائي | 28 |
| 4. العناوين الفرعية | 31 |
| 5. التصدير | 38 |
| 6. الإهداء | 40 |
| 7. مقدّمة الكاتب | 42 |
| **الفصل الثاني: السرد في الرواية** | **46** |
| 1. مكوّنات السرد | 47 |
| 2. نوع السرد | 49 |
| 3. زاوية الرؤية | 51 |
| 4. أنواع الرواة | 55 |
| 5. الأنماط الأسلوبية السرديّة | 59 |
| 6. لغة الرواية | 63 |
| 7. تعدّد الخطابات الروائيّة (التقارير، الرسائل، المكالمات الهاتفيّة) | 73 |
| **الفصل الثالث: بناء الشخصيّات في الرواية** | **75** |
| 1. مدخل إلى الشخصيّة الروائيّة | 76 |
| أ. مفهوم الشخصيّة الروائية وأهميتها | 76 |
| ب. أنواع الشخصيّة الروائية وأبعادها | 78 |

| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| 2. الشخصيّات في "أرواح كليمنجارو" | 80 |
| أ. الأطفال | 80 |
| ب. المنظّمون لرحلة الصعود | 87 |
| جـــ. المتطوّعون في رحلة الصعود | 90 |
| د. الشخصيّات الثانويّة | 99 |
| **الفصل الرابع: المكان والزمان في " أرواح كليمنجارو"** | **102** |
| 1. المكان في الرواية | 103 |
| أ. المكان المفتوح | 105 |
| ب. المكان المغلق | 113 |
| 2. الزمان في الرواية | 117 |
| أ. زمن القصّة | 119 |
| ب. زمن الخطاب | 120 |
| جـــ. المفارقات الزمنيّة في الرواية | 123 |
| د. تقنيات زمن السرد (أشكال الحركة السرديّة) | 128 |
| أولًا: الخلاصة | 128 |
| ثانيًا: الحذف | 129 |
| ثالثًا: المشهد | 131 |
| رابعًا: الوقفة | 134 |
| **الخاتمة** | **135** |
| **قائمة المصادر والمراجع** | **137** |
| **Abstract** | **b** |

**البنية الرّوائية في رواية "أرواح كليمنجارو" لإبراهيم نصر الله**

**إعداد**

**عُلا عزّام كمال أبو بيح**

**إشراف**

**د. عدوان نمر عدوان**

## الملخص

تتناول هذه الدراسة رواية " أرواح كليمنجارو" للروائي إبراهيم نصر الله، وتقف على بنيتها الروائيّة، وتبيّن أهمّ سماتها الفنيّة ومواضع الحداثة والتميّز فيها، من خلال الوصف العميق لما وراء الكلمات والأحداث، مستخلصة منها الرسائل الموجهة للقارئ بصورة رمزيّة يشكّلها المكان أو الزمان أو الشخصيّات.

وتتكوّن الدراسة من مقدّمة وأربعة فصول مذيلة بخاتمة، تناولت المقدّمة الحديث عن التجربة الخاصّة بالرواية، وأهميّتها وأسباب الوقوف عليها، مبيّنة أهم الأسئلة التي ستجيب عنها الدراسة، كما اشتملت على أهمّ الدراسات السابقة التي تناولت الرواية، موضّحة نهجها ومحتوياتها بإيجاز.

وأمّا الفصل الأوّل فتناول العتبات النصيّة والنصوص الموازيّة، فتحدّث عن العنوان وصلته بمضمون الرواية، ثمّ تناول الغلاف وصلته بالعنوان والنصّ الروائي، كما تناول الإهداء والتصدير والمقدّمة والعناوين الفرعية، موضّحًا كيف استطاعت أن تكون بوابة للعبور إلى موضوع الرواية ومفتاحًا يسهم في فتح مجاهيلها.

وأمّا الفصل الثاني فتناول السرد في الرواية، متطرّقًا للسارد والمسرود له والرؤية السرية، ومبيّنًا أساليب السرد وتقنياته، كما تناول اللغة المستخدمة في السرد والحوار، واقفًا على قضيتي اللغة الشعرية واللهجات العاميّة معلّلًا ومحلّلًا.

وجاء الفصل الثالث ليتناول الشخصيّات الرئيسيّة والثانوية، مبرزًا أبعادها الماديّة والنفسية والاجتماعية والفكرية، وموضّحًا رمزيّتها وعلاقاتها بشخصيّات واقعيّة.

وأمّا الفصل الرابع فتناول عنصري المكان والزمان، فتحدّث عن الأماكن المغلقة والمفتوحة، ورمزيّتها ودلالتها، كما تناول زمني السرد والقصّة، واقفًا على أهم الأساليب الفنيّة في التشكيل الزمني من خلال استخدام المفارقات والحركات الزمنيّة. ثمّ انتهت الدراسة بالخاتمة التي وضّحت أهم النتائج التي خلص إليها البحث.

**المقدّمة**

منذ بزوغ فجر الرواية العربية حتى الآن، وهي وسيلة الكاتب لإبراز أفكاره وحمل رسائله للقرّاء، يعبّر من خلالها عن القضايا الحسّاسة التي تلامس الواقع المعيش الذي يصعب التعبير عنه في أيّ مجال آخر؛ فمن خلالها يبثّ ما يجوب في خلجات نفسه؛ فيناقش فيها حالات الحبّ والحرب، والهزيمة والانتصار وجدلية الحياة والموت، فكان لفنّ الرواية أهميّته الفكرية والاجتماعية والسياسية، جميعها تقف مع الأهمية الأدبية جنبًا إلى جنب.

وفي الساحة الفلسطينيّة ظهر عددٌ من الأدباء والروائيين الذين سخّروا أدبهم لخدمة القضية الوطنيّة، فصوّروا أبعادها بدقّة، ورووا الحوداث التي لم تروِها كتب التاريخ، وانطلقوا من مشاعر صادقة ليعبّروا عمّا تأجج في النفس العربية من روح المقاومة والتحدّي والصمود، عاكسين وطأة المأساة وثقل وجود العدوّ الإسرائيلي على صدر الإنسان الفلسطيني في الأرض المحتلّة[1]، فانطلقت نصوصهم الروائية من تجارب صادقة أليمة، في محاولة لتفسير الواقع وفهمه رغبةً في تجاوزه[2].

ومن هؤلاء الكتّاب الملتزمين برز إبراهيم نصر الله ليكتب عددًا من الروايات الوطنية، ويُدرجها تحت عنوان الملهاة الفلسطينية، لتؤرخ تاريخ العذاب الطويل الذي عاشه الشعب الفلسطينيّ، وتوثّق الجرائم الصهيونية بحقّه، وتثمّن الصمود والمقاومة[3]، فضمّت ملهاته ثماني روايات حتى الآن، وهي: (مجرد 2 فقط، طيور الحذر، طفل الممحاة، زيتون الشوارع، تحت شمس الضحى، أعراس آمنة، زمن الخيول البيضاء، قناديل ملك الجليل)، ليكتب بعدها رواية "أرواح كليمنجارو" التي عدّها من السلسلة، دون أن يكتب هذا على غلافها كغيرها من روايات الملهاة.

---

[1] ينظر البياتي، سوسن، محمد عبيد: **الكون الروائي– قراءة في الملحمة الروائية ( الملهاة الفلسطينية )**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006، ص44.

[2] ينظر خليل، إبراهيم، وآخرون: **معالم الحياة الأدبية في فلسطين والأردن (1950–2000)**، عمّان: مؤسسة عبد الحميد شومان، 2009، ص451.

[3] ينظر الورداني، عماد: إبراهيم نصر الله (الرواية تحمي صاحبها من خطر الأنظمة المستبدّة)، جريدة القدس العربي، ع7435، 14 أيار2013 http://www.alquds.uk/?p=44149

وبالوقوف على رواية "أرواح كليمنجارو"، يتّضح تجلّي روح الملهاة الفلسطينية بصورة أخرى؛ فجاءت هذه الرواية مختلفة عمّا سبقها، فهي تصدر عن تجربة واقعية عاشها الكاتب شخصيًا عام 2014، وذلك بتطوّعه لتسلق جبل (كيلمنجارو) مع مجموعة من المتطوّعين، بمرافقة طفلين فلسطينيين فقدا أطرافهما جرّاء العدوان الصهيوني، في رحلة عُرفت باسم " صعود لأجل الأمل" دعمًا لصندوق إغاثة الأطفال الفلسطينيين من خلال جمع التبرعات، وقد تحدّث نصر الله عن تفاصيل التجربة قبل أن يخوضها في مقالٍ نُشر له قبل موعد الرحلة بأشهر قليلة[1].

وأمّا تجربة الكاتب بعد خوضها، فقد وثّقها في روايته " أرواح كليمنجارو"، مشيرًا في مقدّمتها إلى دوافع القيام بالرحلة[2]، والأسباب التي دفعته إلى توثيقها في رواية، ولم ينسَ ذكر الأسماء الحقيقية للأشخاص الذين استوحى منهم أبطال روايته، وبالأخص الطفلين المصابين، ياسمين النّجار ومعتصم أبو كرش[3].

ولم تقف الرواية عند حدود موضوعها المتعلّق بالتجربة الحقيقية، بل تشعّبت لتحمل الكثير من القضايا، مركّزة على المقاومة والإرادة والتحدّي والحرّية، والنُبل والتعاون بين أبناء الإنسانية، سابرةً أغوار النفس البشرية بما فيها من مشاعر يصعب تفسيرها، جاعلة من القمّة هدفًا نبيلًا يتجلّى في كلّ مواقف الحياة.

وقد وجد نصر الله فيها فرصةً ليرسم غير صورة للأطفال الفلسطينيين، وليسلّط الضوء على بعض تجاربهم المؤلمة، ويكشف الستار عن مختلف الأحاسيس التي تراودهم في ظروفٍ متعددة، فبيّن الكثير من ملامح الطفولة الفلسطينية في أثناء الصعود إلى القمة.

وكغيرها من روايات نصر الله، لم تُسرد الأحداث في الرواية على لسان السارد سردًا مباشرًا، ولم يتم تبادلها من خلال الحوارات فقط، بل جاءت في رؤى تخصّ نسج العلاقات

---

[1] ينظر نصر الله، إبراهيم: صعود من أجل الأمل، دنيا الوطن، 19 ديسمبر 2013. http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2013/12/19/314977.html

[2] ينظر نصر الله، إبراهيم: **أرواح كلمنجارو**، الدّوحة: دار بلومزبري مؤسسة قطر للنشر، 2015، ص9.

[3] ينظر السابق، ص11.

الإنسانية ليمتصّها القارئ من خلال معايشتها لا قراءتها، فيجد نفسه يواجه الواقع ذاتــه الــذي واجهه أبطالها، فيصبح جزءًا منها، وهذا أفضل نجاح قد يُرصد لأيّ رواية.

وفي هذه الرواية تتعدد الأزمنة والأمكنة وجنسيّات الشخصيّات وأديانها، ليحلّق القــارئ في فضاءات واسعةٍ تتحرك فيها شخصيات غير محدودة الأفق، تتفاعل مع المكــان والزمــان بطرقٍ مختلفة تتناسب مع وظيفتها الروائية والرسالة التي أراد الكاتب أن توصلها، فعلى الرغم من التداخل الحاصل في الأزمنة التي عايشتها الشخصيات، فقد احتفظ كل زمــن بخصوصــيته ومشاعره التي لا يشاركه فيها آخر.

وقد جاءت هذه الدراسة مسهبة تقف على تفاصيل الرواية، لتجيب عن أســئلة عديــدة أهمّها:

- كيف عبّرت العتبات النصيّة عن محتوى الرواية ومضمونها قبل الولوج إليها؟

- كيف بدت تقنيات السرد في الرواية؟

- كيف أثّرت شاعرية إبراهيم نصر الله على لغته الروائية في " أرواح كليمنجارو"؟

- هل وفّق الكاتب بدمج القضيّة الوطنية الخاصّة بالقضايا الإنسانيّة العامّة؟

- إلى أيّ مدى وصل استلهام الشخصيّات الروائيّة من شخصيّات حقيقيّة، وما أثر ذلــك علــى البناء الفنيّ للشخصيّة وأبعادها؟

- ما هي الرسالة التي أراد نصر الله إيصالها من خلال تفاعل شخصيّات الرواية مــع الزمــان والمكان؟

وبالنسبة للدراسات التي تناولت الرواية فهي نادرة لأنّها حديثة النشر، وهنالــك بعــض المقالات والقراءات المقتضبة التي جاء أغلبها ليتناول التجربة الواقعيّة أكثر من التجربة الأدبيّة، ومنها:

1. رزان إبراهيم: قراءة نقديّة في رواية إبراهيم نصر الله " أرواح كليمنجارو"[1].

وقد ركّزت الدراسة على الشخصيّات الروائيّة المستوحاة من شخصيّات حقيقيّة، واستخراج بعض الومضات الإنسانية دون التعمق بها، كما تعرضت في حديثٍ عابر للسرد الغرائبي دون أي تفسير يذكر، أو توضيح لآلية هذا السرد.

2. بديعة زيدان: رواية أرواح كليمنجارو.. حين يطلّ الأمل برأسه من بين أكوام اليأس[2].

وقد تناولت الدراسة الأحداث الواقعية الحقيقية التي استُلهِمت منها الرواية مع إجراء مقارنة بينها وبين الأحداث الروائية وشخصيّاتها، و ركّزت على الرسالة الإنسانيّة التي أرادها الكاتب من الرواية، وخصوصًا رسالة الأمل واستمرار التحدّي للوصول إلى الأهداف التي تسعى إليها النفس البشريّة.

3. سامح خضر: قراءة في رواية أرواح كليمنجارو[3].

جاءت القراءة بمثابة شرح مبسّط للتجربة الواقعيّة؛ فلم توضّح أركانها، ولم تذكر من شخصيّاتها سوى شخصيتين فقط ركزّت عليهما، ولم تُشِر إلى النقاط المهمّة فيها.

4 هدى قزع: "أرواح كليمنجارو" رواية الصعود نحو القمّة وظلال الأرواح الحالمة بالحريّة[4].

تناولت الدراسة الرواية باقتضاب، فتحدثت بداية عن العنوان وعلاقته بالرواية، ثمّ تناولت السرد وحداثته، وزمني الكتابة والسرد، وتحدّثت عن الشخصيّات والمكان باختصار، ولم تقدّم تفصيلات توضيحية، وركزت كثيرًا على الجانب الإنساني في الرواية.

---

[1] إبراهيم، رزان: قراءة نقديّة في رواية إبراهيم نصر الله " أرواح كلمنجارو"، عمّان: الدستور، 2تشرين الثاني 2015. http://www.addustour.com/17770/%D9

[2] زيدان، بديعة: **رواية أرواح كلمنجارو.. حين يطلّ الأمل برأسه من بين أكوام اليأس**، رام الله: جريدة الأيّام، س21، ع7261،29 مارس 2016، ص28.

[3] خضر، سامح: قراءة في رواية أرواح كلمنجارو، بيت لحم: راديو بيت لحم، 20 فبراير 2016. www.rb2000.ps/articles/154460

[4] قزع، هدى: "أرواح كليمنجارو" رواية الصعود نحو القمة وظلال الأرواح الحالمة بالحرية، القدس العربي، 3 ديسمبر 2015. http://www.alquds.co.uk/?p=445075

وبناءً على ما سبق، تكون هذه الدراسة الأولى من نوعها في تحليل رواية " أرواح كليمنجارو" تحليلًا شاملًا ودراستها دراسةً مستفيضة، لتقدّم للقارئ – قدر الإمكان– وصفًا دقيقًا لبنيتها، وتبرز جوانبها الفنّية والجمالية، وتشكف اللثام عمّا بين سطورها مُوضّحةً القضايا العميقة فيها بإسهاب.

وأمّا من حيث منهجية البحث، فإنّ الدراسة تتبع المنهج الوصفي السرديّ، متخذة من بنية النص ركيزة للرؤى الفنية والبنيوية والموضوعية.

ومن حيث محتويات الدراسة، فهي تتكوّن من أربعة فصول مذيلة بخاتمة، موزّعة كالتالي:

الفصل الأول: يتناول هذا الفصل العنوان والعتبات النصيّة والنصوص الموازية، واقفًا على تفاصيلها الدقيقة، ومبرزًا علاقتها بمحتويات الرواية، فتناول العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية والتصدير والإهداء والغلاف ومقدّمة الكاتب.

الفصل الثاني: يتناول السرد في الرواية، فناقش أنواعه وأنماطه ولغته، وتحدّث عن السارد وزاوية الرؤية.

الفصل الثالث: يتناول الشخصيات بأبعادها المادية والنفسية والاجتماعية والفكرية، بعد أن يصنفها إلى أربعة أصناف، تمثلت في الأطفال و منظمي رحلة الصعود والمتطوعين فيها والشخصيات الثانوية.

الفصل الرابع: يتناول عنصري المكان والزمان، وآثارهما على الشخصيات والأحداث، فيبين زمني القصّة والخطاب، ويعرّج على أهم الأماكن المفتوحة والمغلقة في الرواية.

الخاتمة: وجاءت لتلخّص أهمّ النتائج التي توصّل إليها البحث، مظهرة الجوانب الفنيّة والموضوعيّة المهمّة في رواية " أرواح كليمنجارو".

# الفصل الأوّل

# العتبات النصيّة والنصوص الموازية

1. سيميائية العنوان
2. العنوان الرئيسي
3. علاقة الغلاف بالعنوان والنصّ الروائي
4. العناوين الفرعية
5. التصدير
6. الإهداء
7. مقدّمة الكاتب

# الفصل الأول

# العتبات النصيّة والنصوص الموازية

## 1. سيميائية العنوان

تعرّف السيميائيّة[1] بأنّها علمُ يدرس الإشارات أو العلامات، فهو أشبه بلعبة تفكيك وتركيب تسعى للبحث عن البنية العميقة المختبئة وراء البنية السطحية الظاهرة[2]، ليكون الهدف منها إدراك المعاني الغائبة للعلامة الحاضرة[3]، وارتبط هذا العلم بعالمين اثنين، هما: العالم السويسري (فرديناند دي سوسير) والفيلسوف الأمريكي (شارل ساندرس بيرس)[4].

يقسم (دي سوسير) علم العلامات إلى قسمين، دالّ ومدلول، وجعل الصلة وثيقة بينهما، فكلّ عنصر يوحي بالآخر؛ فالدالّ صورة رمزية تدلّ على المدلول، يشكلان معًا ركيزة أساسية لتشكيل النصوص الأدبية[5].

وأمّا (رولان بارت) فيرى أنّ الدليل يتكون من دالّ ومدلول، يشكل صعيد الدوالّ صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى[6]، ويدعو إلى تخصيب الدلالة من خلال فتح المجال أمام الدالّ ليولد ما يشاء من المدلولات المختلفة، وفق حركة تسلسلية من التغيير والتبديل

---

[1] السيميائية أو السيمائية أو السيمولوجيا أو السيموطيقا أو علم الإشارة أو علم العلامات أو علم الأدلة، كلّها مسمّيات لعلم واحد. ينظر قطوس، بسام: **سيمياء العنوان**، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2001، ص12.

[2] ينظر برهومة، عيسى عودة: ***سيمياء العنوان في الدرس اللغوي***، **المجلّة العربية للعلوم الإنسانية**، ع 5، 1997، ص142.

[3] ينظر كورتيس، جوزيف: **سيميائية اللغة**، ت: جمال الحضري، ط 1، بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2010، ص11.

[4] ينظر إبراهيم، عبد الله وآخرون: **معرفة الآخر ( مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)**، ط2 ، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996، ص73.

[5] ينظر دي سوسير، فرديناند: **علم اللغة العام**، ت: يوئيل يوسف عزيز، ط 2، بغداد: دار آفاق عربية، 1985، ص87.

[6] ينظر بارت، رولان: **مبادئ في علم الدلالة**، ت: محمد البكري، ط 2، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1987، ص66.

والتحويل، فبذلك يضيف (بارت) شيئًا آخر إلى ما قاله (دي سوسير)، وهو وجود مدلولات متعددة لدالّ واحد[1].

وقد اهتمت السيميائية بدراسة الهالة المحيطة بالنصّ، كالعنوان والإهداء والتصدير والرسومات التوضيحية وافتتاحيات الفصول، وغير ذلك من النصوص التي أطلق عليها النصوص الموازية، فتعمل السيميائية على نقل مركز التلقي من النصّ إلى النص الموازي وتقوم بتحليله ودراسته، كاشفة بذلك الكثير من المجاهيل في النصّ الأصلي[2].

ويعدّ العنوان الأدبي من أهمّ النصوص الموازية، فهو يشكّل نظامًا سيميائيًا يحمل أبعادًا دلالية، يعمل الباحثون على تتبع مدلولاته لفكّ شيفرته والوصول إلى الحلّ والمعنى المنشود، لذلك اهتمّت الدراسات السيميائية بدراسة العنوان وتحليله[3]؛ فهو العتبة الأولى التي يمرّ منها الناقد إلى النصّ، وبداية الطريق التي إمّا أن تكون صحيحة أو خاطئة، وهو الفكرة المحورية التي تتجمع فيها أفكار النصّ مشكلة بؤرة مركّزة من المعاني أو الأحداث[4]، لتمثّل أول لقاء مادي مادي محسوس بين القارئ والكتاب[5]، فالعنوان رسالة صادرة من مرسل وهو الكاتب، إلى مرسل إليه وهو القارئ، لتكون السيميائية أداة القراءة[6].

والعنوان مفتاح أساسيّ لأيّ عمل أدبيّ، يجب على الناقد امتلاكه ليستطيع اقتحام النصّ، فيعمل على تفكيكيه وتركيبه، لإظهار ما خفي منه وتوضيح ما غمض، فهو العامل الأول في التفسير والفهم، خاصّة عندما يكون النصّ حداثيًّا يفتقر إلى الترابط المنطقي[7]. ويعرّفه (لوي

---

[1] ينظر بارت، رولان: **درس السيميولوجيا**، ت: عبد السلام بن عبد العالي، ط3، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع، 1993، ص62.

[2] ينظر العدواني، معجب: **تشكيل المكان وظلال العتبات**، ط1، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 2002، ص7.

[3] ينظر قطوس، بسام: **سيمياء العنوان**، ص33.

[4] ينظر حمداوي، جميل: ***السيموطيقا والعنونة***، **مجلة عالم الفكر**، م 25، ع 3، 1997، ص97.

[5] ينظر قطوس، بسام: **سيمياء العنوان**، ص33.

[6] ينظر الجزار، محمد فكري: **العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص19.

[7] ينظر حمداوي، جميل: **السيموطيقا والعنونة**، ص6 .

هوك) بقوله: " هو مجموعة من العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النصّ لتدلّ عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلي لتجذب جمهوره المستهدف"[1].

وقد يكون للعنوان دلالة ذاتية مباشرة تحيل إلى شخصيّة من شخصيّات العمل الأدبي، وهي شخصيّة البطل عادة، أو إلى المكان أو الزمان، أو إلى الأحداث، أو إلى اتّجاهات فكريّة وسياسيّة واجتماعية وغيرها، أو قد تكون الدلالة غير مباشرة إذا ورد العنوان رمزًا استعاريًا يحتاج إلى التأويل والتحليل[2].

وللعنوان الأدبي وظائف حصرها (جيرار جينت) بالآتية:

الوظيفة الأولى: وظيفة تعيين وتحديد هويّة النصّ.

الوظيفة الثانية: هي الوظيفة الوصفية، وتقوم على وصف النصّ بإحدى خصائصه الموضوعية أو الشكلية.

الوظيفة الثالثة: الوظيفة الدلالية الضمنية أو المصاحبة.

الوظيفة الرابعة: الوظيفة الإغرائية[3].

وللعناوين الأدبية قوانين تحكمها وتضبطها، وقد تلخصت بالآتي:

1. أن يكون العنوان ملتزمًا بالنصّ؛ بحيث يكون مقتربًا من معناه، لا بعيدًا عنه، وليس لهذا الالتزام شكل معين يتقيّد به، بل يكوّن كلّ عنوان التزامه الخاص؛ فالرواية نصّ أدبيّ متخيل وليست نصًا علميًا مجبرًا على التزام المنطق في أن يكون عنوانه مطابقًا له تمامًا، بل تلجأ الرواية إلى البلاغة والمراوغة والإبهام.

---

[1] بلعابد، عبد الحق: **عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)**، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008، ص67.

[2] ينظر المطوي، عبد الهادي: **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق**، مجلّة عالم الفكر، م 25، ع 1، 1999، ص458.

[3] ينظر بلعابد، عبد الحق، **عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)**، ص 88-89.

2. على العنوان أن يكون مثيرًا، مختصرًا، ومركّزًا يحمل مجموعة من المعلومات في حيّز صغير من الكلمات، مما يدفع القارئ إلى طلب المزيد من المعلومات، من خلال قراءة النصّ والبحث في أركانه، فالعنوان الجيّد يثير الفضول، ويملأ النفس بالحيرة والشكوك، مما يحتّم اقتحام النصّ للوصول إلى اليقين.

3. على العنوان أن يكون نوعيًا، غير متشابه مع عنوان آخر، وهي مسألة اعتبار العنوان اسمًا دلاليًا خاصًا بالعمل الأدبي.

4. يجب توفّر الوضوح في عنوان العمل الأدبي، بعيدًا عمّا يميّع الدلالة، وهو وضوح غير مكتمل، وموزّع على عدّة دلالات وتأويلات تتقاسم معنى العنوان.

هذه القوانين الأربعة تسعى إلى خلق حقل متناسق للعنوان الروائي، الذي لا ينضبط انضباطًا مباشرًا وسطحيًّا لقوانين العناوين الأخرى، فعناوين الأعمال الروائية تشكّل قوانينها الخاصّة المناسبة لكونها جنسًا أدبيًا له اعتباراته ومواصفاته الخاصّة[1].

وبالحديث عن عناوين روايات إبراهيم نصر الله، يتّضح أنّها قد استوفت شروط العناوين الروائية وطبّقت قوانينها، فحملت رسائل النصّ بطريقة مختزلة، كما يفترض بها أن تفعل، ومنها رواية " أرواح كليمنجارو"، موضوع هذا البحث، حيث قُسّمت العناوين إلى عنوان رئيسي وعدد لا يستهان به من العناوين الفرعية التي سيتمّ التفصيل فيها، والحديث عن علاقتها بالنصوص المدرجة تحتها، إذ جاءت في معظمها رموزًا استعارية تحتاج إلى تأويل وتحليل، تصبّ في النهاية في قالب العنوان الرئيسي طيّعةً خادمة له، ومعينة على حمل الفكرة الأم، فما هي هذه العناوين؟ وما مقدار صلتها بموضوع الرواية؟ وكيف وظّفها نصر الله لخدمة الأفكار في كلّ جزء منها؟ هذه الأسئلة وغيرها ستجيب عنها مباحث هذا الفصل من البحث.

[1] ينظر حليفي، شعيب: ***النصّ الموازي للرواية (استيراتيجية العنوان)***، **مجلّة الكرمل**، ع 46، 1992 ، ص 95 – 96.

**2. العنوان الرئيسي**

عنون إبراهيم نصر الله روايته بعنوان " أرواح كليمنجارو"، وهو عنوان قصير يشكّل جملة تتألّف من كلمتين " أرواح " و " كليمنجارو"، والأرواح جمع روح، وهو النفس، وقد جاء في لسان العرب: " الروح والنفس واحدة غير أن الروح مذكّر والنفس مؤنّثة عند العرب، وتأويل الروح أنّه ما به حياة النفس"[1]، والروح روح الإنسان، وإنّما هو مشتقّ من الريح[2].

وقد آمن البشر بالروح منذ بدء البشرية وتنبّهوا إلى وجوده، دون أن يروه أو يعرفوه حقّ المعرفة، واضعين له تصوّرات واعتقادات آمنوا بها إيمانًا تامًا؛ فاعتقدوا قديمًا أنّ لكلّ مخلوق روحًا يسكنه، سواء أكان إنسانًا أو حيوانًا أو نباتًا، يتمتّع بقوة عالية على الرغم من استحالة لمسه أو رؤيته، ويظلّ حبيس الجسد الماديّ حتى يتحرر بموته، وكانت هذه الأرواح تتصل بالناس وحياتهم، فكلّ ما يصيب الإنسان من خير أو شرّ، وصحةٍ أو عافية، مردّه إلى هذه الأرواح، فكان لزامًا عليه أن يسعى إلى رضاها، ويتجنّب غضبها بالقرابين التي يقدّمها إليها، لذلك اتّجهت بعض المعتقدات القديمة إلى عبادة الموتى، أي عبادة أرواح الأسلاف، لأنّ الأرواح لا تصبح مقدسّة إلا بعد مفارقة الجسد، فكانت أوّل الطقوس التي مارسها الإنسان طقوسًا خاصّة بالموت، فقدّم قرابين غذائية على القبور واللحود لتشبع حاجات الموتى[3].

وآمنت الديانات الوضعية القديمة بخلود الروح وانتقاله بعد موت الجسد إلى حياة روحانية أخرى، ووضعوا تصوراتهم الخاصّة لهذه الحياة الجديدة المجهولة بما يتناسب مع

---

[1] ابن منظور: **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، م 2، مادة (روح).

[2] ابن فارس، أحمد: **معجم مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام هارون، القاهرة: دار الفكر للنشر والتوزيع، 1979، م 2، مادة (روح).

[3] ينظر الساموك، سعدون وعبد الرازق صلال: **موسوعة الأديان والمعتقات القديمة**، ط1،عمان : دار المناهج ،2002، ج1، ص28 – 29.

عقولهم ومعتقداتهم، فاختلفت هذه التصورات وتشابهت، وهذا ما يتجلّى عند كلّ من الفرعونية[1]، والسومرية[2]، والهندوسية[3] والبوذيّة[4] والإغريقية[5].

وجاءت الديانات السماوية بعد ذلك محافظةً على هذا السرّ القديم، فلم تكشفه اليهوديّة ولا المسيحيّة، ولكنّهما أكّدتا على كون الروح سرّ وجود الإنسان، تنتهي حياته بخروجه من

---

[1] شُغِلَ الفراعنة بقضية بعث الروح ونشورها؛ فصوّروها على جدران قبورهم وهي تبعث في مكان أجمل من الأرض، دائم الخضرة والماء، أو بشكل طائر يعلو في السماء حتى يبلغ الشمس ويصبح أزليًا كالنجوم، كما آمنوا بثواب الروح وعقابه، فالروح بعد أن يصل إلى السماء يحتشد مع غيره من الأرواح لينقلوا في قارب إلى الغرب حيث عالم الموتى، وهناك قاعة العدل والحساب، يتصدّرها القاضي الأكبر "أوزوريس" وزوجته "إيزيس"، ويحمل إله الحكمة "توت" صحائف أعمال الأرواح، فيها الحسنات والسيئات، ثمّ ينصب الميزان وتوزن الأعمال، فتذهب الأرواح الصالحة إلى النعيم، بينما تساق الأرواح الشريرة إلى العذاب الأبدي. ينظر، سعدون وعبد الرازق صلال: **موسوعة الأديان والمعتقات القديمة**، ص50. وينظر برستد، جيمس هنري: **تاريخ مصر من أقدم العصور إلى الفتح الفارسي**، ط2، ت: حسن كمال، القاهرة : مكتبة مدبولي، 1996 ، ص 42.

[2] آمن السومريّون بانتقال الروح إلى حياة أخرى بعد الموت، فزوّدوا مقابرهم بالطعام والشراب، وتخيّلوا الدار الآخرة عالمًا مظلمًا تهوي إليه الأرواح دون تمييز بينها، فلم تتكوّن لديهم فكرة الجنّة والنّار؛ فيأخذ المحسن والمذنب الثواب والعقاب في الدنيا ليساوي بينهما الموت. ينظر رزقانة، إبراهيم وآخرون : **حضارة مصر والشرق القديم**، القاهرة : مكتبة مصر، د.ت ، ص301.

[3] تؤمن الديانة الهندوسية أنّ الروح خالدة لا تموت، إنّما تنتقل بعد موت الجسد إلى آخر ولد لتوّه، قد يكون إنسانًا أو حيوانًا أو حشرة، وهو ما يعرف بالتناسخ، ويعتمد الجسد الجديد الذي ينتقل إليه الروح على مدى صلاح الشخص قبل موته، فينتقل الصالحون إلى درجة أعلى، والمذنبون إلى درجة أدنى، لذلك تحرق أجساد الهندوس بعد موتها لتحريرها بأسرع طريقة ممكنة لتتقمص في جسد آخر، وتستمر عملية التناسخ وانتقال الجسد من روح إلى آخر أعلى مكانة أو أدنى، حتى يصل الروح الصالح إلى جسد كاهن، وإن استمر الصلاح تنتهي دورة التناسخ ويتّحد الروح الصالح مع روح " براهما" أو" روح العالم"، وهو خالق الإنسان الذي انسلّت من روحه أرواح جميع المخلوقات، وهذا الاندماج النهائي يعرف بـ" النرفانا" ، وأمّا أرواح المذنبين، فتتدرج في النزول كلّما ازدادات فسادًا حتى تصير في أكثر المخلوقات حقارة، فتصير في بعوضة أو برغوث. ينظر المقدسي، صبري: **الموجز في المذاهب والأديان**، ط1، أربيل: مكتب سركيس أغاجان، 2007 ، ج1، ص 33. وينظر مظهر، سليمان: **قصّة الديانات**، القاهرة : مكتبة مودوبلي ،1995، ص 85-86.

[4] تؤمن البوذية بتناسخ الأرواح وتقمّصها في أجساد أخرى بعد موت الجسد، لتصل إلى مراتب عالية من الصفاء الرّوحي، وليس للاندماج بروح العالم كما عند الهندوسية؛ وذلك لأنّ بوذا أنكر وجود الآلهة، فوضعت البوذية مجموعة من القواعد للوصول إلى هذا الصفاء، منها عدم الاهتمام بخلود الجسد، وعدم اتباع الشهوات، والتوقف عن الشرّ، واستمرار الإيمان ببوذا. ينظر الهاشمي، محمد: **الأديان في كفّة الميزان**، القاهرة : دار الحريّة، د.ت، ص 20-21 .

[5] أكثر الإغريق من الحديث عن الأرواح ووصفوها بالآلهة، وعدّوا وجودها في الجسد البشريّ الضعيف حبسًا لها يمثل عقوبة ذنب ارتكب في حياة أخرى سابقة، أو للخطيئة الأولى التي ارتكبها الإنسان، لتعود وتجدد ولاءها بعد انقضاء العقوبة عندما يموت الجسد وتتحرر من قيوده. ينظر الأهواني، أحمد: **في عالم الفلسفة**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتب، 2009، ص15-16.

الجسد[1]، وكذلك أكمل الإسلام مسيرة التحفّظ، قال تعالى: " وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِن الْعِلْمِ إِلاّ قَلِيلا"[2]، إلّا أنّ الإسلام كان أكثر وضوحًا في حديثه عن مصير الروح بعد موته، وعن الثواب والعقاب، فيصف الله مصير الروح الصالح: " يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ، ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَرْضِيَّةً، فَادْخُلِي فِي عِبَادِي وَادْخُلِي جَنَّتِي"[3]، ومصير الروح الفاسد في قوله تعالى: " وَنَحْشُرُهُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ عَلَىٰ وُجُوهِهِمْ عُمْيًا وَبُكْمًا وَصُمًّا، مَّأْوَاهُمْ جَهَنَّمُ، كُلَّمَا خَبَتْ زِدْنَاهُمْ سَعِيرًا"[4]، وبقي الخلاف بين المسلمين على مصير الروح بعد الموت قبل دخوله الجنة أو النار يوم القيامة[5].

وقد ظهر في العصر الحديث عند الغرب علم يدعى " اسبرتيوالزم" أي علم استحضار الأرواح، وهو علم يقوم على استدعاء الروح من عالم الأرواح والحديث معه ومخاطبته من

---

[1] ظهر هذا في الديانة اليهودية عند الحديث عن الموت، فورد في سفر أيّوب : " يُسَلّم الرّوحَ كلُّ بشرٍ جَميعًا، ويَعودُ الإنْسانُ إلى التُّراب" **العهد القديم**، سفر أيوب، الآية 34/ 15 . إلّا أنّ التوراة لم تؤكّد أنّ هذا الروح سيواجه ثوابًا أو عقابًا بعد موته، فلم يرد فيها ذكر للحياة الآخرة، ولم يذكر في الدين اليهودي القديم أيّ حديث عن الخلود، فقد كان الثواب والعقاب مرتبطًا بالحياة الدنيا في زيادة السعادة والمال أو نقصهما. ينظر همو، عبد المجيد: **اليهودية بعد عزرا وكيف أقرت** ، سورية: دار الأوائل، 2003، ص195-196. واكتفت التوراة بالإشارة إلى رحيل الأرواح كلّها إلى مكان واحد، فورد في سفر الجامعة: " وَإِنْ عاشَ أَلفَ سَنَةٍ مُضاعَفَة ولَم يَرَ خيْرًا، أَلَيْسَ إِلَى مَوْضعٍ واحِدٍ يَذْهبُ الْجَميعُ؟". **العهد القديم**، سفر الجامعة، الآية 6/6. ولكنّها في الوقت ذاته قالت إنّ مردّ الروح إلى الله، هو المتحكّم المتصرّف بها: " **فيرْجِعُ التُرابُ إلى الأرضِ كَما كان، وترجِعُ الرّوحُ إلى اللهِ الذي أعْطاها**". السابق، سفر الجامعة، الآية 7/12 .

ثمّ جاءت المسيحية ليؤكد الإنجيل على وجود الروح ومسؤوليته عن حياة الإنسان، فورد على لسان يسوع: " اَلرُّوحُ هُوَ الَّذِي يُحْيِي، أَمَّا الْجَسَدُ فَلاَ يُفِيدُ شَيْئًا، اَلْكَلاَمُ الَّذِي أُكَلِّمُكُمْ بِهِ هُوَ رُوحٌ وَحَيَاةٌ". **العهد الجديد**، إنجيل يوحنّا، الآية 6/ 63 . كما آمنت بالبعث والقيامة، فورد في الإنجيل:" وَلَمَّا سَمِعُوا بِالْقِيَامَةِ مِنَ الأَمْوَاتِ كَانَ الْبَعْضُ يَسْتَهْزِئُونَ". السابق، سفر أعمال الرسل، الآية 17/ 32. وورد ذكر الثواب والعقاب الأبدي في الآية القائلة: " فَيَمْضِي هؤُلاَءِ إِلَى عَذَابٍ أَبَدِيٍّ وَالأَبْرَارُ إِلَى حَيَاةٍ أَبَدِيَّةٍ". السابق، إنجيل متّى، الآية 49/25.

[2] **الإسراء**، 85.

[3] **الفجر**، 27-30 .

[4] **الإسراء**، 97.

[5] اختلفت آراء المسلمين بخصوص مصير الروح عند موت صاحبها قبل ذهابه إلى الجنّة والنار، فرأت طائفة منهم أنّ الروح يذهب إلى الجنّة أو النار حال موت الجسد، وترى أخرى أنّ أرواح المؤمنين تستقر ببئر زمزم وأرواح الكافرين في بئر ببرهوت في حضرموت إلى حين يأتي يوم القيامة، وقالت أخرى إنّ أرواح المؤمنين في السماء السابعة في عليين، وأرواح الكافرين في سجّين في الأرض السابعة، وأخرى ترى أنّ أرواح المؤمنين حرّة طليقة وأرواح الكافرين في سجّين، وأخرى تقول إنّ الأرواح عند قبور أصحابها تنتظر يوم القيامة. ينظر الجوزية، ابن القيم: **كتاب الروح**، تح : محمد الإصلاحي، مكّة: دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، د.ت، م1، ص279-280.

خلال وسيط روحيّ من البشر المتخصّصين، يظهر الروح في جسده ويتكلم بلسانه من خلال السيطرة على جانب من وعيه، وتجدر الإشارة إلى أنّ الوسيط لا يستطيع استدعاء روحٍ بعينه في أيّ وقت أو مكان يريده كما يظنّ بعض المهتمين بهذا المجال، فهذه العملية تابعة لإرادة الروح وحريّته، ومدى موهبة الوسيط وقدرته على مساعدة الروح في الحضور، ومقدار القوّة التي يتمتع بها الروح لاختراق كلّ العقبات للوصول إلى وعي الوسيط واختراق هالة جسده والسيطرة على تفكيره والنطق بلسانه، وطبيعة الأشخاص المتواجدين في جلسة الاستحضار، إذ تؤثر ذبذبات الأجسام المختلفة في الروح وعملية وصوله من عالمه إلى عالم البشر، وعلى الرغم من انتشار هذا العلم وتواجد العديد من المختصّين به في العالم، إلّا أنّهم جميعًا لم يستطيعوا أن يقدّموا صورة واضحة للروح، أو أن يفسروا كنهه أو ماذا يكون[1].

وبهذا، يتضح إجماع كلّ المعتقدات منذ بدء البشرية حتى الآن، على أنّ الروح هو الجزء النوراني الخالد في الإنسان الفاني، حيث يموت الجسد إذا فارقه روحه، فهو أساس الحياة وسرّها الخفيّ الذي لم يكتشف، لذلك عدّ شيئًا مقدسًا أحاطت به هالة من الغموض والغيبية؛ فقد ظلّ الروح أمرًا مبهمًا حتى يومنا هذا، لم يستطع الإنسان الوصول إلى حقيقيته، ولم يستطع العلم إظهار ماهيته أو خصائصه على رغم من التقدّم والتطوّر الذي وصل إليه، ولم تعطِ الأديان السماوية صورة واضحة له.

وأمّا الكلمة الثانية في العنوان، فهي (كليمنجارو)، وهو جبل بركاني حديث التكوّن، يعدّ أعلى جبل في إفريقيا، يقع في دولة (تنزانيا)، وفيه عدة قمم أعلاها قمة (كايبو) البالغة 5895م[2].

وقد أدرج الموقع الرسمي لحكومة الجمهورية التنزانية في (الإنترنت) جبل (كليمنجارو) كأوّل مكان ينصح بزيارته في تنزانيا، لخوض تجربة تسلّق غير مسبوقة في الجبل الأعلى والأبرد في القارّة الإفريقية[3]، وقد تحدّث الموقع عن جماله وعظمته، واصفًا اسمه بالسرّ المختبئ

---

[1] ينظر عبيد، رؤوف: **الإنسان روح لا جسد (بحث في العلم الروحي الحديث )**، ط2، القاهرة : دار الفكر العربي، 2001، ج1، ص 94 -98 .

[2] ينظر المحيشي، عبد القادر وآخرون: **جغرافية القارة الإفريقية وجزرها**، ط1، بنغازي: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 2000، ص43.

[3] الموقع الرسمي للحكومة التنزانية http://www.tanzania.go.tz/home/pages/525

خلف الغيوم، فهو يعني جبل النّور أو جبل العظمة أو جبل القوافل[1]، كما يضع موقع الحكومة رابط الموقع الخاص بفريق (كليمنجارو) واحدًا من المواقع الرسمية المهمّة للدّولة، حيث تأسس هذا الفريق عام 2000، وتمثّلت نشاطاته في تنظيم الرحلات إلى قمّة الجبل، ونشر المعلومات المهمّة من خلال موقعه في (الإنترنت)، وتحديد مواعيد الرحلات للمتسلقين من كلّ أنحاء العالم على اختلاف أغراضهم وأهدافهم، سواء أكانت لأغراض المتعة وممارسة الهوايات، أو لأهداف إنسانية تطوّعيّة كما فعلت الشخصيّات في الرواية[2].

وبهذا يتضّح حمل العنوان لدلالتين، أولاهما رمزية والأخرى مكانية، ترتبطان ببعضهما ارتباطًا وثيقًا، كما ترتبطان بالرواية وموضوعها، فقد جعل نصر الله من أبطال روايته أرواحًا[3]، وجعل من (كليمنجارو) مكان ارتقائها، ولم يكن غريبًا أن تنشأ علاقة بين الأرواح والجبل، بل هذه العلاقة امتداد لعلاقات إنسانيّة تاريخيّة جمعت البشر بالجبال منذ العصور القديمة، تمثّلت في تقديسها واتخاذها أماكن للعبادة وتطهير الرّوح بوصفها مكان سكن الآلهة[4]، بل وما زالت مظاهر التقديس مستمرّة حتّى في الأديان السماوية[5]، ولم يتردّد نصر الله في استعادة هذه الروابط

---

[1] ينظر الموقع الرسمي للحكومة التنزانية http://www.tanzania.go.tz/home/pages/423

[2] الموقع الرسمي لرحلات تسلّق كليمنجارو https://teamkilimanjaro.com/

[3] سيتمّ الحديث عن الروح في البحث بصيغة المؤنّث كما اعتمدها كاتب الرواية.

[4] قدّس الإنسان القديم الجبال، وربطها بالآلهة، فاعتقد الإغريق أنّ كبير الآلهة إله السماء (زيوس) قد سكن في جبل (أولومب) الواقع في الجزء الشمالي من اليونان، وجعل منه مكان اجتماع الآلهة اليوميّ، لذلك كان الناس يتعبّدون بصعود الجبل للصلاة من أجل المطر. ينظر بارندر، جفري: **المعتقدات الدينيّة لدى الشعوب**، ت: إمام عبد الفتاح إمام، الكويت: عالم المعرفة، 1993، ص52-54.

[5] وردت في التوراة آيات كثيرة تنصّ على قداسة الجبل وعلاقته بعبادة الربّ، فذكر فيها أنّ الله قد اتخذ من الجبل مسكنًا له، " لِمَاذَا أَيَّتُهَا الْجِبَالُ الْمُسَنَّمَةُ تَرْصُدْنَ الْجَبَلَ الَّذِي اشْتَهَاهُ اللهُ لِسَكَنِهِ؟ بَلِ الرَّبُّ يَسْكُنُ فِيهِ إِلَى الأَبَدِ". **العهد القديم**، سفر المزامير، الآية18/68. وعندما وصل إبراهيم إلى أرض كنعان نصب خيمته على الجبل وبنى مذبحًا يعبد فيه الربّ، " ثُمَّ نَقَلَ مِنْ هُنَاكَ إِلَى الْجَبَلِ شَرْقِيَّ بَيْتِ إِيلَ وَنَصَبَ خَيْمَتَهُ. وَلَهُ بَيْتُ إِيلَ مِنَ الْمَغْرِبِ وَعَايُ مِنَ الْمَشْرِقِ. فَبَنَى هُنَاكَ مَذْبَحًا لِلرَّبِّ وَدَعَا بِاسْمِ الرَّبِّ". السابق، سفر التكوين، الآية 8/12.

كما قدّس العرب الجبال أيضًا، فذكر أنّ الحجر الأسود بقي على جبل أبي قبيس منذ أنّ حجّ آدم، فظلّ ينير ليل مكّة حتى أنزلته قريش قبيل الإسلام بأربع سنين، ينظر محمود، عرفة: **العرب قبل الإسلام (أحوالهم السياسية والدينية وأهم مظاهر حضارتهم)**، ط1، الجيزة: عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، 1995، ص169. كما قدّسوا جبل عرفة وجعلوا صعوده والوقوف عليه جزءا مهمًا من حجّهم، فكانوا يطوفون بالكعبة أسبوعًا، ثمّ يسعون بين صنمي إساف على المروة ونائلة على الصفا، ثمّ يقفون بجبل عرفة ساعة غروب الشمس، ثم يفيضون منه إلى المزدلفة. ينظر السابق، ص179.

وظلّت مظاهر تقديس جبل عرفة حتى اليوم موجودة عند المسلمين، فيقول صلى الله عليه وسلم: " الحجّ عرفة، فمن جاء قبل صلاة الفجر من ليله جمع فقد تمّ حجه". النسائي، محمد بن عيسى: **الجامع الصحيح (سنن الترمذي)**، بيروت: دار الكتب العلميّة، د.ت، ج1، كتاب مناسك الحج، باب ما جاء فيمن أدرك الإمام بجمع فقد أدرك الحج، ص238.

وتوظيفها؛ فعمل على خلق مجموعة من العلاقات المحكومة بمشاعر مختلفة توضّحها أحداث الرواية، فرواية " أرواح كليمنجارو" تتحدث عن قصّة حقيقية تجسّدت في قالب روائي، أبطال هذه القصّة أطفال فقدوا أجزاء من أجسادهم نتيجة العدوان الإسرائيلي، أقدموا على خطوة جريئة تتمثّل في تسلق أعلى قمّة في إفريقيا، ومجموعة من الأشخاص من جنسيات مختلفة جاءوا ليقدّموا لهم الدعم والمساندة، لتبرز أصوات أرواحهم خلال الرحلة، وتتنامى علاقتهم بـ(كليمنجارو)، الجزء الآخر من العنوان.

وفي هذه الرواية، يفصل نصر الله بين الجسد والرّوح فيجعل لكلٍ منهما صوته الخاص، ليصبحا في تحدٍ مستمر على الرغم من وجودهما في فريق واحد يهدف إلى بلوغ قمّة الجبل، فتتنامى الصراعات بينهما خلال رحلة التسلّق نحوها، في ظروف مناخية وصحّية كفيلة بإضعاف الجسد وهزيمته، فالنقص الحادّ بالأكسجين، وانخفاض درجات الحرارة، والسير لمسافات طويلة كانت بمثابة اختبار صعب لقدرة الجسد البشري، وهذا ما كرره الكاتب من حين لآخر وهو يبرز صوت الضعف الجسدي للأبطال، خصوصًا أنّ الجزء الأهمّ منهم كانوا أطفالًا فاقدين لبعض أطرافهم، يتسلّقون بأقدام اصطناعية، فيقول: " **كانت تلك النقطة هي الامتحان الأكبر للصاعدين، ففيها تخضع الأجسام لأقسى اختبارات الرحلة، فإمّا أن تتجاوز الأعراض القاسية للارتفاع وإمّا أن تنهار**"[1].

كذلك سلّط نصر الله الضوء على التغيّرات التي حدثت في أجساد بعض أبطاله، فها هو يصف ما حدث لقدم يوسف المبتورة في منتصف الرحلة: " **رأى إيميل الألم متجسدًا في وجه يوسف، كان يتألم وهو يشدّ على فخذ رجله المبتورة**"[2]، وأيضًا: " **كانت مساحة القطع ملتهبة في نقطة الوسط حتى نهاية السطح الداخلي**"[3]، كذلك تحدّث عن المشكلة التي واجهت نورة بسبب قدمها المبتورة من منتصف الفخذ، والتعب الذي هاجمها مما اضطرّ بعض أعضاء الفريق إلى حملها لمتابعة الرحلة: " **الطرف الصناعي تجاوز الطبقة اللينة لسماكة الشاش، وأحدث**

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص181.

[2] السابق، ص 164 .

[3] السابق، ص 165.

**باحتكاكه المتواصل بقعًا حمراء تنذر بتقرحات سيئة للغاية**"[1]، ولم تقف الصعوبات عند الأطفال المصابين، بل واجهت بعض أعضاء فريق الرحلة الكبار أصحاب الأجساد السليمة، حتى الشابّة نجاة المعتادة على تسلّق الجبال لم ينجُ جسدها من قسوة أجواء (كليمنجارو)، مما جعل الخوف يتسلّل إلى بقية أعضاء الفريق الذين كان بعضهم أقلّ مهارة وخبرة منها في هذا المجال، فيقول نصر الله: " **بصعوبة جرّت نجاة قدميها ووقفت خلف صخرة. توقّف الجميع. تبادلوا نظرات ذات معنى، فها هو الحصان الذي راهنوا على فوزه جميعًا يتعثّر في منتصف المسافة. بدأ الخوف يتسلّل إليهم، كلّ واحد منهم راح يتحسس جسده بأصابع تعبه وألمه ليعرف متى سيحين دوره**"[2].

إنّ هذا الجسد الذي يضعف هو واحد من أطراف معركة الصعود، كما وصفها نصر الله حين تحدّث عن انهيار جسد سهام بقوله: " **كانت سهام تدرك أن جسدها قد بدأ يتراجع رويدًا رويدًا، تاركًا روحها وحيدة في ساحة المعركة**"[3]، فها هو يجعل من الصعود معركةً يخوضها الأبطال بأطراف ثلاثّة، جسد ضعيف، وروح قوية، وجبل عظيم أمامهما، ليظلّ السؤال حاضرًا في كلّ أجزاء الرواية، من سينتصر؟ هل سيتراجع الجسد ساحبًا معه الروح نحو الهاوية؟ أم ستصمد الروح بإصرارها ونبلها فتصعد حاملة معها الجسد؟ ففي الوقت الذي كان نصر الله يسلّط الضوء على ضعف الجسد، كان يبرز صوتًا قويًا آخر للروح المثابرة، الحاملة للكثير من الطموحات والأحلام والأمنيات، فهؤلاء الصاعدون جاءوا من مناطق مختلفة من العالم ولدى كلٍّ منهم هدف شخصي آخر، إضافة للهدف الرئيسي المتمثّل بدعم الأطفال الفلسطينيين فاقدي الأطراف، فكانت أهدافهم بمثابة الوقود المغذّي للروح وإصرارها على بلوغ القمة، فتبوح نورة لـ(هاري) بالسبب الكامن وراء مشاركتها بالرحلة وإصرارها على بلوغ القمّة، وعدم الاكتفاء بالمحاولة رغم الصعوبة التي تواجهها: " **سأقول لهم بأنّ الطفل الفلسطيني يستطيع تسلّق أعلى جبال العالم وإن كان برجل واحدة، ليرفع علم بلاده فوق القمّة، ولذلك أدعو الجميع إلى عدم**

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو** ، ص124.

[2] السابق، ص152.

[3] السابق، ص 139.

**الاستسلام أمام التحدّيات**"[1]، فهدف نورة كان يدفعها للاستمرار برجلها الواحدة، ولم يكن خيار الاستسلام حاضرًا بين خياراتها، لأنّها تحمل على كتفها قضيّة الكثير من الأطفال الذين فقدوا أطرافهم في الحرب، ووصولها سيكون نجاحًا لهم جميعًا، وعندما ضعف جسدها كثيرًا نتيجة احتكاك الطرف الصناعي بقدمها، واضطر بعض أعضاء الفريق إلى حملها، ساروا بجسدها فقط، لأنّ روحها أبيّة عزيزة لم ترضَ أن تكون ضعيفة تُحمل، فبقيت في وادي (بارانكو) حزينة متألّمة، وهذا ما كان واضحًا حين وصف نصر الله نورة بعد ما حدث بقوله: " **كانت غائبة عن نفسها وعن المخيّم، كانت لم تزل هناك في وادي بارانكو في تلك النقطة التي حملوها فيها**"[2]، وقد ذكر أثر هذه الحادثة على روحها فوصفها بقوله: " **التجربة التي أوشكت أن تكسر روحها**"[3].

وها هو (إيميل) يبيّن ليوسف سبب إيمانه الكبير بقدرته على بلوغ القمّة على الرغم من التعب الشديد الذي أصاب قدمه المبتورة بقوله: " **ليس عندي أيّ ذرة من الشك في أنك ستعود منتصرًا، أتعرف لماذا؟ لأنك عنيد مثلي، ولأنك إذا ما قررت أن تقوم بشيء لا يستطيع أحد أن يمعنك**"[4]، فـ(إيميل) يذكّر يوسف بقوّة روحه عندما أحسّ أنّه على وشك أن يشكّ بها عندما تسلّل بعض الخوف إلى قلبه، فأخذ يذكّره بالتحدّيات التي واجهته في طريقه من غزة إلى تنازنيا، وكيف وقف يعاند الجنود الإسرائيليين عند الحاجز عندما أمروه بالعودة، كلّ هذه القوّة التي في روحه اشتعلت من جديد بعد هذا الحوار[5].

وأمّا سهام، فقد كانت روحها ذات قوة وإصرار عاليين على الرغم من خيانة جسدها لها عدّة مرات، جسدها الذي أرغمته قوة روحها على العودة كلّما فكّر بالسقوط، فها هي تقف بقوّة أمام أعضاء الفريق، لتخبرهم عن سبب صعودها للجبل عندما شعرت بجسدها يتراجع، فأرادت أن تعطي روحها جرعة من القوّة من خلال تذكريها بالهدف، فهي الأحوج إلى قوة الروح

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص 194.

[2] السابق، ص209.

[3] السابق، ص250.

[4] السابق، ص 166.

[5] ينظر السابق، ص166.

لتزرعها في طفلها القادم: " **يهيأ لي أنّ على كلّ امرأة تريد أن تنجب ولدًا قويّا أن تفعل هـذا، أن تفعل أمرًا مشابهًا. أن تضع في جنينها روحها وروح الجبل أو البحر أو الغابة**"[1]، وبعد هذه الكلمات تنتشل روحها الجسد من ضعفه وتعيده مرّة أخرى إلى ساحة المعركة، " **التفتت سـهام إلى جسدها الذي كان قد غادرها، وتوقّف أمام باب الخيمة حين سمعها تتحدّث مصغيّا لها كما لم يصغ لها من قبل. لم تكن مضطرة لأن تدعوه للعودة، لأنه خطا باتّجاهها قبل أن تفعل ذلك**"[2].

وفي نهاية الصراع، يجعل نصر الله الغلبة للأرواح، حيث تنتصر قوة الروح على ضعف الجسد، لتصل هذه الأرواح حاملة معها أجساد أصحابها إلى قمّة جبل (كليمنجارو)، متحدّية أصعب الظروف القاهرة لقوة الجسد وعزيمة الرّوح، لتصبح القمّة الماديّة ذات أبعاد معنوية أخرى، فهي ليست قمّة الجبل فقط، إنّما قمّة تحقيق الذات والإيمان بها، وكسر المستحيلات والمخاوف، فصعود أطفال بأجساد غير كاملة إلى قمّة من أعلى قمم العالم، يبيّن قدرة الروح القوية ذات الإرادة والعزيمة والإصرار، على الوصول إلى ما تطمح إليه رغم كثرة العقبات وصعوبة الطريق، وكأنّه يدعو إلى إطلاق العنان للأرواح، وإعطائها القوّة الهائلة التي تستطيع بها أن تحطم أسطورة المستحيل؛ فالأطفال الصاعدون تحدّوا بصعودهم الاحتلال الذي أفقدهم أطرافهم ليجعل منهم أشخاصًا عاجزين، ومن صور هذا التحدّي ما حدث في الرواية عندما سخر الجندي الإسرائيلي عند الحاجز من نورة ومن إصرارها على صعود الجبل، فأعطاها بريده الإلكتروني ضاحكًا هازئًا، طالبًا منها أن ترسل له صورتها فوق قمّة الجبل إن استطاعت صعوده، لتتذكّر نورة هذه الحادثة حين أحسّت بزعزعة ثقتها بنفسها، فترجع مرّة أخرى بعزيمة أقوى لتفوز في التحدّي[3]، وكذلك فكّر يوسف حين تخيل نفسه عائدًا إلى وطنه مهزومًا بنصف ابتسامة، وتخيّل سخرية الجنود وضحاكتهم، والجندي الذي تحدى نورة عند الحاجز، كل هذا دفعه إلى الاستمرار بروح قويّة وعزيمة صلبة[4].

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو** ، ص140.

[2] السابق، ص140.

[3] ينظر السابق، ص 227–228.

[4] ينظر السابق، ص 262.

وهكذا يبيّن نصر الله أن هؤلاء الأطفال استطاعوا مقاومة جبروت الجبل بقوّة أرواحهم، ليكونوا قادرين على خوض المقاومة بأشكالها كافّة، ليقولوا لمن سلبهم بعض أجسداهم إنّهم ما زالوا قادرين على الحياة وخوض غمار معاركها الطويلة، بما في ذلك معركة وجود الشعب الفلسطيني على أرضه واستعادة حقّه، فهذه رسالة استطاع أن يثبت بها أنّ إضعاف الأجساد وتدميرها لا يعني بالضرورة هزيمة أصحابها، فالانتصار تجلبه الأرواح التي تعي قضيّتها جيّدا، وتخطو في سبيل تحقيق غايتها مهما كان الأمر صعبًا ومحفوفًا بالمخاطر.

ولعلّ كلّ ما سبق دعا نصر الله إلى أن يطلق اسم (صول) من الكلمة الإنجليزية (soul)، والتي تعني روح، على المرشد المسؤول عن رحلة الصعود إلى (كليمنجارو)، فرحلة الأرواح النبيلة بحاجة إلى روح صلبة مثابرة لتقودها، وهذا تمامًا ما اتّصفت به شخصية (صول) الرجل العارف الخبير، والإنسان المثابر الجادّ الذي لم يكفّ لحظة عن بعث الأمل والقوة في نفوس وأرواح أعضاء الفريق.

كما تكرّر الحديث عن أرواح الصاعدين خلال الرحلة، ليذكّر نصر الله القارئ دائمًا أنّ روح الشخصية حاضرة في كلّ لحظة كما يحضر جسدها، فيقول: " **لا يمكن أن تمرّ روحك في مكان ما، دون أن تبتلّ بطعم هذه الأسفار وروائحها**"[1]، وفي هذا إشارة إلى بداية التفاعل بين الشخصيّات والمكان المتمثّل هنا بالجبل. وكذلك نعتت الدكتورة أروى الطفل غسّان بالروح، حين وصفته بقولها: " **القامة الرّوح التي مزّقها أكثر من ألم**"[2]، مشيرة بقولها إلى قوّته التي ينالها من روحه فقط، فهي مصدر وجوده الوحيد بعد كلّ ما حدث في جسده من إصابات أضعفته واقتصّت أجزاءً منه. وعندما بدأت الرحلة بصعوباتها ومخاوفها وأصبح الحفاظ على الجسد مطلبًا رئيسيًا مما جعلهم ينسون أرواحهم ليهتمّوا بسلامة الجسد فقط، قال: " **سيمرّ وقت طويل قبل أن يلتقوا بأرواحهم**"[3]، فهم هنا في أولى الصعوبات قبل مواجهة الامتحان الذي يتطلّب حضور صوت الرّوح.

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص 76 .

[2] السابق ، ص 73.

[3] السابق، ص 66.

وفي لحظات كثيرة من الرحلة أعطى نصر الله شخصياته صفات روحيـــة كالنورانيـــة والطيران والتحليق، فتراه يقول: " **كل واحد منهم أصبح ضـــوءًا**"[1]، وكـــذلك: " **وقـــد أحسّـــوا بأنفسهم يطفون بالهواء**"[2]، فقد تعالت هذه الشخصيّات على حدود المادّة والجسد، وكذلك قوله: " **أحسّوا أنّهم لم يعودوا في هذا العالم. شيءٌ ما غريب منحهم إحساسًا لم يعرفوه من قبل. إنّهم على كوكب آخر، إنّهم يحلقّون في السماء**"[3]، وها هو يجعلهم يتعمّقون بأرواحهم أكثر ليتمكّنـــوا من صعود الجبل، لأنّهم بذلك يصلون إلى حقائقهم ويدركون مغزى وجودهم، فيقول على لسان ريما: " **أكثر ما ستسمعونه بعد أقل من نصف ساعة من الآن هو صوت خطواتكم، تك.. تك.. تك. هذا الإيقاع هو أفضل بوابة للدخول إلى أرواحكم**"[4]، وقولها: " **ستكون هناك تنقية للمشاعر والرّوح**"[5]، ولعلّ أبرز إشارة إلى كلّ ما سبق هي ما قاله نصر الله في مقدمّة الرواية عندما جعل منها تحيّة لأرواح الصاعدين قائلًا: " **تبقى هذا الرواية، في البداية والنهاية، تحيّـــة لـــلأرواح الشجاعة التي شقّت طريقها في ظروف بالغة الصعوبة نحو القمّة** "[6].

وقد ارتبطت الأرواح ارتباطًا وثيقًا بالجبل الذي تصعده، فكان (كليمنجارو) بطلًـــا مـــن أبطال الرواية وشخصيّة من شخصياتها، فلم يتركه نصر الله مجرد صخور وجليـــد تتســـلقهما الأرواح الصاعدة، بل كان كيانًا يتفاعل مع الصاعدين، فحملت له الأرواح المشاعر، فهـــا هـــو يوسف يأتي من غزة إلى تنزانيا قاطعًا المسافات الطويلة ليحظى بصداقة الجبل كما حظي سابقًا بصداقة البحر، فيعلن ذلك للجبل حين يحادثه قائلًا: " **أنا لم آتِ هنا لكي أهزمك، جئـــت لتكـــون صديقي، أنت والبحر**"[7]، وريما التي أحبت الجبل وأسرها جماله منذ اللحظة الأولى التـــي رأتـــه فيها خلال رحلة لها إلى تنزانيا: " **في تلك اللحظة وقعت في غرام الجبل، فجأة اتضح أن ذلـــك**

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص325 .

[2] السابق، ص324 .

[3] السابق، ص354.

[4] السابق، ص 319.

[5] السابق، ص 319.

[6] السابق، ص 11.

[7] السابق، ص 277-178.

**الغباش الذي يسند الغيمة ما هو إلا قامته، وبدا جميلًا إلى حدّ لا يقاوم**"[1]، وأمّا (صول) الـــذي كان لاعب كرة قدم فقد ترك فريقه وسافر إلى تنزانيا ليعمل دليلًا لرحلات التسلق، واجتاز فـــي سبيل هدفه الكثير من المراحل خلال ثلاث سنوات، حتى نجح أخيرًا وأصبح كما أراد[2]، فلم يكن همّه سوى صعود الجبل الذي تعلّق به من المرّة الأولى، " **وحين وصل للمرة الأولى إلى قمّـــة أوهورو، اكتشف أنّه لا يريد أن يغادرها. ولم يقتنع بالنزول، إلّا لأنّه على يقين من أنّه سيعود إليها ثانية**"[3].

وفي المقابل، فقد كان الجبل شخصية قويّة تمتلك الإرادة والاختيار، فيحمـــل المشـــاعر للأرواح الصاعدة؛ يحبّ ويكره، يساعد ويعرقل، ولا يسمح بالوصول إلى القمّة إلّا لمن يستحقّ، وهذا ما عبّر عنه نصر الله بقوله: " **صمت صول، صول الذي كان قد أصبح على معرفـــة بمـــا يحبّه الجبل وما لا يحبّه، بما يرضي الجبل وما يغضـــبه**"[4]، وكذلك عندما أخذت سوسن تتـــزين وترتّب شعرها وتجمّل وجهها في آخر ليلة صعود لتبدو في أجمل صورة عند مقابلة القمّة فـــي أول لقاء بينهما وجهًا لوجه، وذلك لأنّها تظنّ أنّ الجبل سيكون طيبًا معها إذا أحبّها[5].

وقد ذكر نصر الله بعض الصفات التي يحبّها الجبل في متسلقيه، فيسمح لهم بناءً عليهـــا بالصعود، مقدّمًا لهم كلّ مساعدة ممكنة، ومذللًا أمامهم أصعب العوائق والمتاعب، فهـــو يحـــبّ الشخصية القوية المثابرة التي تتحلّى بصفاته وصلابته، وهذا ما كان واضحًا في قول ريمـــا: " **الجبل يريد روحًا قويّة تشبهه، حتى يستطيع التواصل معها والاندماج معها والانحناء لها أيضًا في طريقها إلى قمّته**"[6]، ويحبّ كذلك الشخصية الكريمة المعتزّة بذاتها، الواثقة من خطواتها، فلا فلا تقبل الذلّ والمهانة والضعف، وهذا ما قاله يوسف بحديثه إلى (إيميل): " **أعتقد أنّ الجبـــل لا**

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص 128 .

[2] ينظر السابق، ص 142 – 146 .

[3] السابق، ص146.

[4] السابق، ص218.

[5] ينظر السابق، ص311 .

[6] السابق، ص317 .

**يحبّ أولئك الذين يصعدونه برؤوس منكّسة. الجبل يحبّ الجباه العالية**"[1]، فالجبل يحبّ الأرواح التي تحمل صفاته، وتشبهه بقوته وعظمته وعزّته، يحبّ المتمردين على واقعهم والساعين لتغيير الحياة إلى الأفضل، محاربين بذلك كلّ شيء حتى طبيعتهم وطبائعهم وكلّ ما يحيط بهم من ظروف، وهذا ما فعله هو ذاته عندما تغيّر من قمّة بركانية إلى قمّة من جليد، ولهذا، نصح (صول) أفراد الفريق أن يكونوا مثله قائلًا: " **هذا الجبل مختلف ومتمرّد على طبيعة إفريقيا كلّها، بثلوجه البيضاء وارتفاعه، ولذا، فليسأل كلّ منكم نفسه: لماذا لا أكون مثله؟** "[2]، فها هو يدعوهم إلى أن يتّصفوا بصفات الجبل ليندمجوا معه.

وحاول الصاعدون خلال الرحلة أن يحافظوا على علاقة طيبّة بـ(كليمنجارو)، وأن يظهروا له إخلاصهم لقضاياهم التي جاءوا من أجلها، مبرزين قوّة أرواحهم وعزمها وإصرارها، حتى يسمح لهم الجبل بصعوده حين يرى فيهم النبل الذي يستحقّون لأجله الوصول إلى القمّة، فأظهروا احترامهم وتقديرهم للجبل، وطلبوا منه العون والمساعدة، " **وغنّى أحد المرافقين أغنية الجبل، وكأنّه يقدّم له الاحترام، ويطلب منه القوّة**"[3]، فالجبل يستعيد هنا مكانته الدينيّة وعظمته التاريخيّة ويصبح كمحراب للعبادة، وها هو (صول) يقدّم نصيحة ثمينة ليوسف قائلًا: " **فكّر في الجبل كصديق، لا تنظر إليه بغضب، أو بخوف، كما كنت تنظر إليه قبل قليل. ثمّ هناك مسألة مهمّة أيضًا: لا تُدِر ظهرك للجبل أبدًا**"[4]، وهذا ما جعل (جيسيكا) تعلم أنّها لن تستطيع الوصول إلّا إذا غيّرت من أفكارها وابتعدت عن أنانيتها وكبرها، فمضت في آخر الرحلة مختلفة عما كانت في البداية، حين علمت أنّ جسدها السليم الذي تثق به لا يكفي لتصل، فتواضعت أمام الجبل، " **صعدت جيسيكا أخيرًا مع نجاة، ولديها شعور غريب أن الجبل لن يسمح لها بالوصول إلى قمّته إن لم تتواضع أكثر**"[5]، وأمّا ريما، عندما أخذت تتذكر قصّتها مع (كليمنجارو) منذ البداية اعتقدت أنّ كل هذه الذكريات الطيبة معه، وكلّ المشاعر التي تكنّها له،

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو** ، ص 32.

[2] السابق، ص 114.

[3] السابق، ص237 .

[4] السابق، ص131 .

[5] السابق، ص235.

ستجعل من الجبل طيبًّا رحيمًا معها ومع رفاقها بالصعود، وذلك لأنّها كانت تــؤمن أنّ الجبــل يسمع للصاعدين ويشعر بهم، فسيسمع أفكارها ويبادلها المحبّة، " **لم تستطع منع نفســها مــن استعادة تلك الحوارات، ربّما لأنّها كانت على يقين من أنّ الجبل سيسمعها، وبــذلك ســيكون أقرب إليها، أكثر رأفة بها وبمن معها ومحبّة لهم**"[1]، وقد خاطب (صول) الجبل وطلب العــون منه، وهمس له بقلبه لإيمانه التامّ بأنّه يسمعه قائلًا له: " **أنت تعرف أنّني أحببتك أكثــر مــن أيّ شيء آخر، وأنّني اخترتك تاركًا كلّ شيء خلفي، أرجوك أعطني القوّة كي أوصلها إلى المخيّم، أرجوك لا تُعدها مهزومة إلى بيتها**"[2].

وعلى عكس النماذج السابقة، كان (جبريل)، رجل الأعمال الفلسطيني الذي جاء يصــعد الجبل لتحقيق غاية ماديّة، غير مكترث للهدف الإنساني للرحلة، كان يثق بجســده وقوتــه ثقــة عمياء ملأت روحه كبرًا وغطرسة، فيعامل المرافقين من العمّال بفظاظة وتكبّر، مما جعل الجبل يبغضه ويعاقبه، فوقع أرضًا وتعرضت رجله للكسر في آخر ليلة صعود إلى القمّة، فاضــطروا إلى إعادته دون أن يسمح له الجبل بإكمال الرحلة إلى قمّته[3].

ولعلّ السؤال يبزغ بعد كلّ ما سبق، ما الذي يريده الجبل من الأرواح الصاعدة؟ ولماذا يمدّ بعضها بالقوة ويساعدها في الوصول إلى قمّته بينما يعرّي بعضها الآخر منهــا ويعرقلهــا؟ وردت هذه الأسئلة في أذهان المتسلّقين في بداية الرحلة عندما وقف (صول) وخاطبهم قائلًــا: " **كلّ شخص جاء إلى هنا وهو يريد شيئًا من الجبل، قلّة هم أولئك الذين يدركون ما الذي يريده الجبل مــنهم**"[4]، هذا ما ظلّ (هاري) يفكّر فيه طوال الرحلة، حتى استطاع أخيرًا أن يصل إلــى الإجابة التي استنتجها من الأحداث المتلاحقة، فقد توصّل إلى أنّ الجبل يريد مــن الأرواح مــا أرادته لنفسها بشدّة وإرادة عالية، فهو لا يريد إلا أفضل ما تتمناه كلّ روح لذاتها، " **ولكــن مــا الذي يريده الجبل منّي فعلًا؟! ما الذي يريده غير ذلك الذي أتمناه لنفسي؟... لا يريد الجبل منا**

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو** ، ص130 .

[2] السابق ، ص203.

[3] ينظر السابق، ص 321-323 .

[4] السابق، ص37.

**سوى أجمل ما نريده لأنفسنا**"[1]، فالجبل في الرواية يقدّم الدعم والمساعدة لكل روح جاءت تحمل هدفًا وأمنية نبيلة تسعى لتحقيقها، بشرط أن تمتلك العزيمة والإصرار، فهو لا يقدّم للمرء ما يفتقده، ولا يعطيه ما ينقصه، إنّما يساعده في إكمال ما عنده من مكارم وفضائل وأهداف نبيلة، وهذا ما اتّضح في حديث ريما مع المتسلّقين، حين أخبرتهم قصّة المرأة التي تركها زوجها ليذهب مع مدرّبته الرياضيّة، فجاءت تحمل مشاعر الكراهية والألم، محاولةً الهرب من فشل حياتها الزوجيّة في صعود الجبل، باحِثة في هذا عن وسيلةٍ لتغيير المستقبل والهرب من الماضي، فكان مصيرها الفشل في الوصول إلى القمّة، لأنّها فكّرت في تغيّر الواقع دون تغيير نفسها الضعيفة المنكسرة أولًا[2]، " **لقد جاءت تلك المرأة وهي تعتقد أنّها ستغيّر بصعودها كل شيء وراءها. لكنّها لم تفكّر لحظة في أنّها هي التي يجب أن تتغيّر، وأنّ الجبل لن يقدّم لها شيئًا وهي على تلك الحالة**"[3]، وتابعت ريما موضّحَةً كلامها: " **الجبل لن يمنحك كرامة وأنت منتهك الكرامة، ولن يعطيك نصرًا وأنت مهزوم**"[4].

إنّ إبراهيم نصر الله يسلّط الضوء من خلال رحلة الصعود على الروح الإنسانيّة حين تتفاعل مع محيطها، المتمثّل بشخص الجبل، ليكون انعكاسًا لصعود آخر يجري في داخل هذه الأرواح، فكلّ صاعد كان له هدفه من رحلة التسلّق، وكان هدفه بمثابة قمّة أخرى يصعدها في داخله، وكان (كليمنجارو) عارفًا لكلّ ما يجري في داخل الرّوح فيمدّ لها يد المساعدة ويرفعها إلى قمّته وقمّتها، وقد كان (هاري) أحد المستشعرين للقمم في داخله، " **إذ كان يحسّ أنّ روحه ممتلئة بالقمم، قمم كثيرة لا تعدّ ولا تحصى، وقد بلغ نهايات بعضها، وانزلق عن بعضها الآخر**"[5]، فصعود (كليمنجارو) وإن كان مهمًّا، فهو لا يعدو أن يكون مجرد صعود ماديّ، يكتسب أهميّته من التفاعل مع القمم الداخليّة التي يجب على كلّ إنسان أن يصعدها في ذاته إن كانت نبيلة تستحقّ، فكلّ ما جرى في عملية الصعود الروحيّة الداخليّة نحو الأهداف والأحلام، انعكس

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص283.

[2] ينظر السابق، ص316 –317.

[3] السابق، ص317.

[4] السابق، ص317.

[5] السابق، ص344.

تمامًا على رحلة صعود (كليمنجارو)، فكان مرآة عميقة لكل ما يجري في الرّوح من صعود أوتعثّر أو هبوط، فالأهداف لا تكون دائمًا نبيلة خيّرة، مثلما كانت قمّة رجل الأعمال (جبريل) الداخليّة، فكان كلّما صعد إليها ازداد هبوطًا، فوجد الرفض من (كليمنجارو) الذي لم يسمح له بإكمال الصعود، وهكذا فكّر (هاري) عندما توصّل إلى هذه النتيجة، فالقمم متفاوتة الارتفاع في النفس البشريّة الواحدة، " **إنّه ممتلئ بالقمم، لكن تلك القمم لم تكن على ارتفاع واحد**"[1]، ولكن على الإنسان أن يتخيّر أعلى القمم ليصعدها، فيكون بهذا يخطو في الطريق الصحيح، ويرتقي نحو رفعته وسموّ روحه، إلّا أنّه في بعض الأحيان يواصل الهبوط ليصل إلى سفوح منخفضة فيها، "**يعترف أنّه نفسه كان أعلى من بعض القمم، لكنّه هبط كثيرًا لكي يبلغها بدل أن يصعد**"[2].

ويصرّح (صول) في حديثه لـ(هاري)، أنّ كل هدف نبيل أو عمل خيّر هو قمّة عالية في نفس الإنسان، وهذه الأهداف والأعمال كثيرة في الحياة لا تعدّ ولا تحصى، فتشكّل بذلك عددًا ضخمًا مساويًا من القمم، فيقول: " **أنا أرى أنّ الدنيا سلسلة هائلة من القمم، كل خطوة يخطوها الإنسان هي قمّة، إن كانت في الاتجاه الذي لا يخون فيها الآخرين ويخون نفسه**"[3]، ويتساءل (صول) لماذا يصرّ الناس في هذا العالم على البقاء في المناطق المنخفضة في أرواحهم دون أن يجدوا لأنفسهم قمّة عالية سامية يصعدونها، ولماذا يصرّون على البقاء في خسّة ذواتهم وانحطاط أهدافهم على الرغم من إمكانية انتقاء الطموح العالي والحلم السامي الذي يستطيع الإنسان من خلاله أن يكون فاعلًا ومنتجًا وإيجابيًا في الحياة المليئة بالمكارم المتروكة التي تنتظر من يحملها ليصلح العالم، " **هناك قمم أكثر عددًا بكثير من أعداد الناس الموجودين على هذا الكوكب، وأكثر ما يحيّرني أنّ معظمنا لم يزل يعش روحيًا في أقلّ المناطق انخفاضًا**"[4].

وبالحديث عن القمم الداخلية، يطرح (صول) قضيّة مهمّة، ماذا يريد الإنسان من هذه القمم التي يصعدها في داخله؟ وهل إذا صعد الإنسان قمّة نبيلة يكون بالضرورة قد حقّق القيمة

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص 345.

[2] السابق، ص 345.

[3] السابق، ص347.

[4] السابق، ص347.

المرجوّة منها؟ فهل كلّ من قام بمساعدة غيره كان هدفه من هذه المساعدة نبيلًا؟ وهل كلّ من قدّم خدمة لوطنه كان قصده شريفًا فنقول قد وصل إلى قمّته وحقّق معناها؟ بالطبع ستكون الإجابة لا، فقد تكون القمّة مرتفعة، وقد يستطيع الإنسان الوصول إليها، ولكنّه لا يستطيع دائمًا أن يصل إلى معنى القمّة الحقيقي ليملأها ويحقّق مغزاها، هذا ما عناه (صول) بقوله لـ(هاري): " **ما الذي تريده من كلّ قمّة تصعدها؟ هل تستطيع أن تملأها أم لا؟ يستطيع رجل أرعن أن يقتل كاتبًا رائعًا مثلك برصاصة واحدة، ولكن هل يستطيع أن يكتب كتبًا جميلة مثلك؟**"[1]، ويقول أيضًا: " **ما يهمّ في ظنّي هل تستطيع أن تملأ المكان الذي أنت فيه، سواء كنت حامل حمامات أو فنانا، أو متسلق جبال، أو ربّ عائلة؟ إذا كنت تملؤه فعلًا فأنت في القمّة مستر هاري**"[2]، وهذا ما دعا (صول) إلى عدم الاعتراف بوصول كلّ الواصلين إلى قمّة (كليمنجارو)، فهو ينظر إليهم فوق القمّة فلا يرى منهم سوى عدد قليل، وهم الذين استطاعوا أن يحقّقوا معنى القمة في أرواحهم، وأمّا الذين وصلوا القمّة دون أن يحقّقوا معناها فقد ظلّت أرواحهم في القاع وإن استطاعت أجسادهم الوصول، يقول (صول): " **كثيرون يصعدون معي ويصلون القمّة، لكنّني حين أنظر إليها تكون فارغة، وأحيانًا حين ألتقط صورة لعشرة منهم فوق القمّة، أحسّ أنّ اثنين أو ثلاثة سيظهرون في الصورة ليس غير، ولن يظهر فيها آخرون**"[3].

وهكذا يتّضع عنوان الرّواية الذي اختاره نصر الله، وتتّضح شدّة صلته بالمضمون، فأرواح الصاعدين ترتقي نحو قمّة (كليمنجارو) التي تمثّل انعكاسًا لقمم داخليّة وأهدافًا وطموحات شخصيّة تحملها كل روح، لتنعكس رحلة الارتقاء الداخليّة على رحلة التسلّق الماديّة، مبيّنة الصعوبات والتحدّيات التي تواجهها، والعقبات التي تقف في طريق النفس الإنسانية الساعية لتحقيق أهدافها، فكلّ روح من الأرواح الواصلة إلى القمّة استطاعت أن تصل إلى قمّتها الذاتية الخاصّة بها إن استطاعت أن تملأها وتحقّق معناها. ولأنّ أهمّ أبطال الرواية كانوا أطفالًا فاقدين للأطراف كانت قممهم قمّة واحدة تمثّل قمّة جمعيّة للكثير مثلهم، لأنّهم جاءوا بهدف موحّد

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص347.

[2] السابق، ص347.

[3] السابق، ص 346– 347.

يحمله الشعب الفلسطيني، فصعودهم إلى القمّة كان انعكاسًا لصعود شعب كامل إلى قمّته الخاصّة التي تتمثّل في الحريّة، وانتصارهم على كلّ العقبات والصعوبات هو انتصار على المحتلّ، فهؤلاء الأطفال حملوا إرادة وعزيمة شعبهم وانطلقوا بها صاعدين قمّته محقّقين فوزه على الرغم من فقدانهم لبعض أطرافهم، ليظهر نصر الله بهذا أنّ الانتصار لا يتحقّق بالقوّة الجسديّة أو الماديّة، بقدر ما يتحقّق بقوّة الرّوح المثابرة المُقاومة التي لا تستسلم مهما تكاثرت العقبات، بل تزداد قوّة لإيمانها بذاتها وعدالة قضيّتها، فها هو الشعب الفلسطينيّ يصعد بالأرواح نحو قمّته، وسيصل إليها كما وصل يوسف ونورة إلى قمّة (كليمنجارو) حاملين معهم أرواح الكثيرين.

### 3. علاقة الغلاف بالعنوان والنصّ الروائي

يعدّ الغلاف من أهمّ عناصر النصوص الموازية؛ فهو عتبة ضروريّة للولوج إلى أعماق النصّ وفهم مضمونه ومراميه والإحاطة بأبعاده الفنيّة والأيديلوجيّة والجماليّة، وهو أوّل ما يواجه القارئ قبل عمليّة القراءة والتلذّذ بالنصّ الروائيّ والغوص في أحداثه، إذ يحيط بالنصّ ليغلّفه ويحميه، ويوضّح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي أوعناوين فرعيّة[1]، ليتحوّل بذلك من مجرد حلية شكليّة إلى فضاء إعلاميّ دالّ، يفرض نفسه على القارئ، ويمارس عليه سلطته في الإغراء والإغواء، ليتسنّى له أن يكون المؤشر الدالّ على الأبعاد الإيحائيّة في النصّ[2].

ويتكوّن الغلاف الخارجي للعمل الأدبيّ من واجهتين: أماميّة وخلفيّة، يحمل الغلاف الأماميّ غالبًا اسم المبدع، وعنوان الرواية، والجنس الأدبيّ، وحيثيّات النشر، والرسوم والصور التشكليّة، وأمّا الغلاف الخلفيّ، فيحمل عادةً صورة مؤلّف العمل الأدبيّ، وحيثيّات الطبع والنشر،

---

[1] ينظر حمداوي، جميل: دلالت الخطاب الغلافي في الرواية. http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=15389

[2] ينظر مبروك، مراد عبد الرحمن: **جيوبوليتيكا النصّ الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجًا**، ط1، الإسكندرية: دار الوفاء للطباعة والنشر، 2002 ، ص124 .

ومقاطع من النصّ، أو شهادات نقديّة، أو كلمات للناشر[1]، وتشكّل كلّ هذه العناصر مجتمعة الشكل الخارجيّ للرواية، و تخلق بترتيبها واختيار مواقعها دلالات جماليّة أو قيميّة[2].

وأما بخصوص الرسوم في الغلاف، فقد جعلها حميد لحميداني في نمطين: التشكيل الواقعيّ، والتشكيل التجريديّ، يمكن توضيحهما كالآتي:

1. التشكيل الواقعيّ: يشير بشكل مباشر إلى أحداث القصّة، أو على الأقلّ إلى مشهد مجسّد من هذه الأحداث، وعادة ما يختار الرسام موقفًا أساسيًّا في مجرى القصّة يتميّز بالتأزّم الدراميّ للحدث، لذلك يسهل الربط بينه وبين النصّ.

2. التشكيل التجريديّ: ويتطلّب نظرة فنيّة عاليّة ومتطوّرة لدى المتلقّي لإدراك بعض دلالاته، وكذلك للربط بينه وبين النصّ[3].

وتقعُ رسوم غلاف رواية "أرواح كليمنجارو" ضمن رسوم التشكيل الواقعيّ، إذ تتكوّن صورة الغلاف الأماميّ من صورتين مركبتين معًا طوليًا، وممتزجتين كأنّهما صورة واحدة، تظهر في العلويّة منهما قمّة كليمنجارو البركانيّة المغطاة بالثلوج البيضاء، تبرز من بين الغيوم التي تحيط بها مُخفية بقيّة أجزاء الجبل السفليّة، لتبدو القمّة ضبابيّة متمازجة مع السماء ذات اللون الأزرق السماويّ الهادئ القريب من الأبيض، وكأنّ السماء والقمّة شيء واحد، يجمعهما العلوّ والسموّ والرفعة، وفي الصورة الثانيّة يظهر مجموعة من الأشخاص لا يحملون ملامح مميزّة، إنّما يبدون كالظلال السوداء، يتقافزون فوق قمّة (كليمنجارو) عاليًا بين الغيوم، يطلقون العنان لأقدامهم وأيديهم لتتحرك بحريّة تامّة دون قيود. ويظهر اسم الرواية متوسّطًا الغلاف فوق صورة (كليمنجارو) بلون أحمر مخالف لهدوء الألوان المكوّنة للّوحة، يعتليه اسم الكاتب، في حين لا تحمل الصورة أي شيءٍ يخصّ معلومات النشر.

---

[1] ينظر حمداوي، جميل: دلالات الخطاب الغلافي في الرواية. http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=15389

[2] ينظر لحميداني، حميد: **بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي**، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1991، ص60.

[3] ينظر لحميداني، حميد: **بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي**، ص60.

وتلقتي صورة الغلاف مع عنوان الرواية ومضمونها جليًّا، فالأرواح في العنوان ظهرت في أولئك الأشخاص المتقافزين فوق القمّة في الصورة، ولم تظهر لهم ملامح جسديّة تميّزهم، لأنّهم أرواح لا تتميّز بالشكل الخارجيّ إنّما بالمشاعر الداخليّة التي لا تظهر ولا تُرى، فتحسّ وتُعاش بتفاصيلها الراقية، فخرجت خارج نطاق الأجساد لتتحرك وتقفز بحريّة بعيدًا عن القيود الجسديّة الثقيلة، خصوصًا أنّ أهمّ بطلين في الرواية كانا فاقدين لبعض أطرافيهما، فمضيا بقوة الروح والإرادة متغلبيْن على قصور الجسد.

والناظر إلى هذه الصورة يرى فيها كلّ مشاعر الفرح والسعادة للوصول إلى القمّة والتغلّب على كلّ المعيقات والمثّبطات، فهي تكشف مصير أبطال الرواية، وتبيّن نهاية رحلتهم التي تمثّلت في تحقيق الأهداف المنشودة من خوض هذه التجربة، وأهمّها أهداف يوسف ونورة حين حملا معهما قضيّة وطن وشعب يصعد يوميًا في دَرب طويل ووعر إلى الحريّة، فحين توضع هذه الصورة في الغلاف ستؤكّد للقارئ وتطمئن روحه أنّ النهايّة هي الانتصار الأكيد، وهذه حقيقة لا شكّ فيها، الأبطال سيصلون إلى القمّة، والشعب الفلسطينيّ سيصل إلى حريّته، ولكنّ قراءة الرواية ستظهر كيفيّة الوصول إلى هذه النهاية، من خلال تبيين معالم الطريق، وتسليط الضوء على كيفيّة تحقيق الانتصار بالمقاومة والعزيمة والإصرار.

وأمّا الغلاف الخلفيّ للرواية، فيحمل صورة الغلاف الأماميّ ذاتها مصغرّة، وقد كتب في رأسه باللون الأحمر جملةً تختزل الرواية بأكملها، تقول: " **رواية عن المقاومة في صورها الإنسانية الأخّاذة**"، فهذه العبارة توضّح الرسالة التي تحملها الرواية، فهي قصّة رمزيّة تعبّر عن سعي شعبٍ يئنّ تحت الاحتلال للوصول إلى حريّته من خلال المقاومة، التي رمز لها الكاتب في رحلة تسلّقٍ صعبةٍ ومتعبة إلى قمّة (كليمنجارو) البركانيّة، وأسفل هذه العبارة يأتي اقتباس قصير من الرواية، وهو حوار بين ونورة التي تعدّ من أهمّ أبطال رحلة الصعود، مع أمّها الخائفة عليها من الذهاب إلى هذه المغامرة الصعبة، ينتهي بالإشارة إلى أن نورة لديها رجل واحدة فقط، وبعد هذا الاقتباس، تأتي فقرة تتحدّث عن الرواية واختصار مضمونها ورمزيّتها، وتشير إلى مشاركة الكاتب في رحلة التسلّق الحقيقية التي استوحى منها روايته، وبعد ذلك توجد فقرة عن حياة الكاتب إبراهيم نصر الله، ثمّ في النهاية معلومات النشر.

### 4. العناوين الفرعية

هي عناوين مرافقة أو مصاحبة للنصّ، كعناوين الفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعريّة، تعمل كالعنوان الرئيسيّ على تكثيف النصّوص أو تفسيرها وتقديم تأويل لها، وتختلف عنه في كونها أكثر خصوصيّة؛ إذ تهتمّ بجزء واحد من العمل الأدبيّ لا به كلّه[1].

عنون نصر الله كل فصل من الفصول العشرة في روايته بعنوان فرعيّ خاصّ، وأطلق على مجموعة العناوين اسم "عتبات الصعود"، ليشعر القارئ منذ البداية أنّه على موعد مع الأبطال، يتسلّق معهم ويشاركهم رحلة صعودهم إلى القمّة، لأنّه سيغوص في أحداث الرواية ليصبح واحدًا منهم، وليس هذا بجديد في روايات نصر الله التي تسعى دائمًا لجلب القارئ إلى غمار الأحداث ودمجه فيها ليعيشها بكلّ مجرياتها، وقد كانت العناوين الفرعيّة كما يأتي:

#### 1. أيّام

هو العنوان الفرعيّ الأوّل، يشير إلى أربعة أيّام مختلفة في الزمان والمكان، حدّدها نصر الله بدقّة ذاكرًا التاريخ والمدينة، مركزًا في كلّ يوم منها على شخصيّة محوريّة أساسيّة من أبطال الرواية، وقد اكتسبت هذه الأيّام أهميّتها من الأحداث التي تمّت بها، لتعدّ بداية لرحلة التسلّق، فاليوم الأوّل كان الثاني من حزيران في (ألاسكا)، وفي هذا المكان والزمان وُلِدت فكرة تسلّق الجبل لدعم جمعية إغاثة أطفال فلسطين عند ريما، متسلّقة الجبال المحترفة، عندما كانت في رحلة تسلّق التقت فيها ببعض المتطوّعين القادمين لدعم متسلّق كولمبيّ فاقد لقدمه. واليوم الثاني هو العاشر من تمّوز في مدينة نابلس، وفيه كان الحوار الأوّل بين نورة ووالديها بخصوص قرارها الخاص بتسلّق الجبل بعد اختيار ريما لها، وانتهاء الحوار بموافقتهما على الرحلة. واليوم الثالث كان الثالث والعشرين من آب في غزّة، وهو اليوم الذي أخبر فيه (جون) يوسف بقرار اختياره لرحلة التسلّق، وقد انتهى الحوار بينهما بموافقة يوسف، وأمّا اليوم الرابع

[1] ينظر بلعابد، عبد الحق: **عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)**، 124-126.

والأخير فهو الخامس والعشرين من آب في الخليل، عندما أبلغت الدكتورة أروى الطفل غسّان أنّ الاختيار قد وقع عليه للمشاركة في رحلة الصعود، وينتهي الحوار بينهما بطلب غسّان وقتًا للتفكير بالأمر، مما يترك قرار مشاركته مجهولًا.

**2. السؤال الأوّل**

يبدأ هذا الفصل من الرواية بجملة مفصليّة قالها (صول) للصاعدين: " **كلّ شخص جاء إلى هنا وهو يريد شيئًا من الجبل، قلّة هم أولئك الذين يدركون ما الذي يريده الجبل منهم**"[1]، وهذا السؤال الأوّل الذي سيطرحه كلّ واحد منهم على نفسه، ما الذي يريده الجبل منهم؟ ليظلّ السؤال مرافقًا لهم حتى نهاية الصعود، يبحثون في ذواتهم عن إجابة ستغيّر الكثير في أرواحهم، فسؤال (صول) سيكون فاصلًا بين زمنين، زمن ما قبل السؤال، وزمن ما بعده.

ويتناول هذا الفصل الحديث عن أبطال الصعود واحدًا تلو الآخر، ويعطي مساحة للتعريف بكلّ واحد منهم، وتقديم وصفٍ موسّع لصفاته الجسدية وأحياناً النفسية.

**3. ملعب الذكريات**

يتناول هذا الفصل رجوع بعض أبطال الرواية إلى أماكن عميقة وقديمة في الذاكرة، وخصوصًا لأيّام ولحظات مؤثّرة في حياة كلّ منهم، تركت في نفوسهم علامات واضحة تُرجمت إلى أفعال، فالدكتورة أروى تتذكّر تلك الأيام حين توفّي عمّها الذي عاش حياته بعيدًا عن وطنه، فقرأت في ديوان شعر له قصائده عن الغربة، ممّا دفعها لاتّخاذ قرارها بإنهاء غربتها والعودة إلى أرض الوطن لخدمته وخدمة شعبها الذي ابتعدت عنه سنوات طويلة، فتغيّرت بذلك حياتها وأهدافها وسلكت لذاتها طريقًا مختلفًا رسمته من حسّها الوطنيّ العميق.

وأمّا نورة فتذكّرت حادثة مهرجان الطائرات الورقية حين تحدّى أهل القرية جنود الاحتلال وأقاموا مهرجانهم، فانتصروا للحياة وجمالها رغم كلّ شيء، واستطاعوا أن يهزموا من

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص37 .

حاول سرقة فرحهم وأملهم وابتسامتهم، وهذا يبثّ في روحها الأمل وحبّ الحياة، ويدفعها للاستمرار انتصارًا لفرحة هؤلاء الذين تركتهم في القريّة وقد حمّلوها أحلامهم لتوصلها إلى القمّة، مما يجعلها أكثر إصرارًا على أن تكمل فوزهم وانتصارهم، فتخطو إلى الأعلى بقوّة أكبر.

وأمّا (جون) فتذكّر حالات الأطفال الفلسطينيين المصابين خلال الحرب، تلك الحالات الّتي غيّرت فكره من الحياد إلى الانحياز للجانب الفلسطينيّ، بعد أن رأى في الحياد قرارًا لا إنسانيًّا، ممّا يجعله في الرواية أكثر إصرارًا على أن يساعد نورة ويوسف على الوصول، لأنّهما يمثّلان جيلًا كاملًا من ضحايا الحرب الّتي كان (جون) – وما زال– يرى في مساعدتهم هدف حياته الأولّ، ومسؤوليّته الخاصّة التي تؤرقه وتثير عواطفه.

وأمّا يوسف فقد عادت به الذاكرة إلى اليوم الذي حدث به الانفجار فأفقده رجله وبعض أصابعه، وقد يكون هذا اليوم الأصعب في حياته كلّها، والّذي ترك فيها أكبر أثر لا يزول، وغيّر كلّ ما فيها من أحلام وطموحات. وقد تذكّر غسّان محاولات المستوطنين الدائمة للحصول على بيته من خلال المضايقات المستمرّة والإيذاء الدائم من جنود الاحتلال، وهذه المضايقات والمحاولات هي السبب الذي منعه من المشاركة في رحلة الصعود، ليظلّ يحرس بيته ويحميه من السلب.

**4. ليل الصاعدين**

يبدأ هذا الفصل بالحديث عن اللّيلة الأولى من ليالي الصعود، وما كان بها من أحاديث تبادلها شركاء الخيمة الواحدة مفصحة عمّا في دواخلهم، أو ما جرى في حديث الصاعدين مع ذواتهم عندما خلد كلّ شي إلى النوم، ولم يكن اللّيل فقط هو اللّيل العاديّ الذي يعقب النّهار، بل عنى أيضًا بداية الصعوبات والمشاكل التي برزت للأبطال في هذه المرحلة من الصعود، ليبدأ معها فصل من الظلام والغباش، ليبدو بعضهم بمصير مجهول، فيتسلّل الخوف إلى أرواحهم مواجهًا أهدافهم وأحلامهم، لتكون كلّ هذه المشاعر المضطّربة ليلًا يواجهونه.

### 5. عتبة القمّة

القمّة المذكور هنا هي القمّة الروحيّة الداخليّة لكلّ بطل من أبطال الصعود، ففي هذا الفصل من الرواية كان الأبطال يقتربون من قممهم كثيرًا، حتى وصلوا إلى العتبات، فكلّ واحد منهم بدأ يدرك هدفه ويراه واضحًا ويسعى إليه بعزم، فيوسف كان يصعد روحيًا بسرعة كبيرة، وتزداد ثقته بنفسه وإصراره على بلوغ الهدف رغم كلّ شيء، فكان يقترب من قمّته، وأمّا (إميل) فقد بدأ يصل إلى زوايا جديدة في روحه وقرّر أن يعود مرّة أخرى إلى كتابة الشعر بعد أن تركه فترة طويلة، و(جيسيكا) التي أصبحت أقوى بعد أن آلمتها الخيبة التي تركها لها (توم) بغيابه، فقرّرت تجاوزها وتحدي واقعها والمضيّ قدمًا نحو القمّة، كلّ هذا جعلهم قريبين جدًا من قممهم، وأمّا نجاة فكانت تبعتد كثيرًا عن القمّة وتعاني من خيبات متواصلة.

### 6. طائر الشمس الفلسطيني

في مشهد عابر في هذا الفصل، يمرّ طائر الشمس الفلسطيني فوق الصاعدين، فتتنبّه له نورة أولًا، ليملأ نفسها شعورًا مختلفًا من الحنين والقداسة، فقد مرّ بوقت كانت نورة الفتاة الفلسطينيّة تعيش أصعب أوقات ضعفها خلال رحلة الصعود، فيأتي الطائر مساندًا لها وكأنّه يذكّرها بهويّتها وأهدافها، ويستطيع القارئ أن يجعل من هذا الفصل فصلًا فلسطينيًّا، فهو الذي يبدأ بضعف نورة وأوجاعها ويتنهي بابتسامة عريضة دافئة على شفتيها في صورة تلتقطها لها سوسن، تحمل فيها كلّ معاني التحدّي للضابط الذي سخر منها عند الحاجز حين علم أنّها ستتسلّق الجبل، لتكون نورة في نهاية الفصل هي ذاتها طائر الشمس الفلسطيني الجديد الذي يحلّق عاليًا في سماء (كليمنجارو) ليصل إلى القمّة.

### 7. لا جداول في الانتظار

يأتي هذا الفصل ليعبّر عن المرحلة قبل الأخيرة من الصعود، فهنا يقترب الأبطال من النهاية، وقد ساروا كثيرًا وقطعوا الكثير من المسافات، حتى وصلوا إلى مرحلة حاسمة ومهمّة، يواجهون فيها تحدّيات جديدة صعبة، وربّما تكون الأصعب على الإطلاق، فالجداول التي كانت

تقابلهم في الطريق ليأخذوا منها ماء الشرب، وتنشر في قلوبهم البهجة قد انتهت عند هذا الحدّ، لتبدأ الآن رحلة مواجهة مع الجبل وحده، فيجد الصاعدون أنفسهم وجهًا لوجه مع (كليمنجارو)، محتاجين إلى كثير من القوّة والصبر والعزيمة.

### 8. فراولة وأسود

يأتي هذا الفصل حاملًا قصّة الأسد الذي اشتراه والد يوسف، واشترى معه غزالتين ليؤسّس حديقةً صغيرة للحيوان، فتموت الغزلتان دون أن يعرف السبب، ليخبره والده لاحقًا أن الغزالتين قد نفقتا خوفًا من الأسد الذي يزأر أمامهما طوال اللّيل، هذه الحادثة التي تذكّرها يوسف وهو يقف أمام الجبل محاولًا أن يدير له ظهره خوفًا وهربًا من عظمته، ليبيّن نصر الله أنّ الجبل مثل الأسد، إذا اعترى الإنسان الخوف منه فإنّه سيموت رعبًا، وكذلك إذا خشي الإنسان الجبل وظلّ هاربًا من مواجهته سيفشل في تسلّقه، فلا بدّ من الوقوف وجهًا لوجه أمام الجبل وأمام المخاوف لمواجهتها بشجاعة، ليتسنّى له الانتصار وتحقيق الهدف. وأمّا الفراولة التي اشتهرت غزّة بإنتاجها، فقد مرّ ذكرها حين سخر يوسف من الجوّ في الجبل وقال لأمّه إنّها تمطر ثلجًا لا فراولة، ليوضّح الاختلاف الشاسع الذي لمسه بين البيئتين؛ فالجبل مكان مختلف تمامًا عن موطنه، ولكنّه سيواجه غربته وخوفه كي لا يموت رعبًا كالغزالتين.

### 9. ليلة اللّيالي

تشير هذه اللّيلة إلى الليلة الأخيرة في صعود قمّة (كليمنجارو)، لم تكن أهميّتها منصبّة على كونها اللّيلة التي سيصل فيها الأبطال إلى القمّة بقدر ما كانت ليلة صعود أرواحهم إلى قممهم الذاتية الداخليّة، ففي هذه اللّيلة فهِم كلّ واحد منهم سرّ وجوده في الحياة، وأدرك هدفه الذي يسعى إليه بدقّة، فهِموا ذواتهم ووصلوا إلى سلام روحيّ داخليّ، فيوسف الذي كان خائفًا من مواجهة الجبل وجهًا لوجه وقف أمامه بقوّة وإقدام، وتغلّب على خجله الذي كان يرافقه منذ بداية الرحلة، فاستطاع أخيرًا أن يظهر يده المصابة ببتر بعض أصابعها ولوّح بها لالتقاط صورة له، فها هو يدرك أنّه كان بطلًا طوال الوقت، فاستطاع أن يتحدّى إصابته وأن يتسلّق

أعلى جبل في إفريقيا، و(إميل) الذي سما عاليًا وقد كان جلّ هدفه أن يساعد أولئك الأطفال على الوصول مهما كلّفه ذلك، و(جون) الذي سيكمل مسيرته الإنسانيّة ليعود إلى فلسطين بعزيمة أقوى لمساعدة ضحايا الحرب، ونورة التي أدركت أخيرًا أنّها كغيرها من البشر تتألم وتحزن وتبكي وتحتاج إلى المساعدة، فتخلّت عن المكابرة التي رافقتها في الرحلة لتعترف أخيرًا بأحلامها وأمنياتها كغيرها، و(جيسيكا) التي خرجت من عزلتها وانطوائها وتجاوزت الحزن الذي خلّفه (توم) في قلبها، لتثبت أنّها أقوى من هذا كلّه، فانطلقت لتشارك أفراد الفريق في أمنيتهم وهدفهم الأوّل بإيصال الأطفال إلى القمّة، و(هاري) الذي أدرك في النهاية ما الذي يريده الجبل منه، وقرّر أن يتخذ القرارات الصائبة بخصوص (هيلين) و(ساندرا) وأن يكفّ عن استغلال الأولى ماديّا والعيش عالة عليها، وكذلك (جبريل) الذي استمرّ بالهبوط إلى قمّته المنخفضة، فعاقبه الجبل ولفظه منه فلم يستطع متابعة التسلّق، وبعد أن وصل كلّ فرد إلى قمّته الخاصّة الذاتيّة، وبعد أن ارتقت أرواحهم صاعدة إلى ما رمت إليه منذ البداية فملأت قمّتها، استطاع الأبطال أن يصلوا إلى قمّة (أوهورو) أعلى قمّة في إفريقيا في الليلة الأخيرة من ليالي الصعود، ليحقّقوا بذلك هدفًا مشتركًا وينتصروا على كلّ شيء، بقوّة التعاون والصبر والإصرار.

### 10. أيّام أخرى

يعود نصر الله للحديث عن ستّة أيّام مهمّة أخرى، كالّتي ابتدأ بها الرواية، ولكن هذه المرّة بعد صعود (كليمنجارو)، وبعد أن تعلّموا منه الكثير فأبرزوا أصوات أرواحهم، وعلِموا أهدافهم وكيفيّة الوصول إليها، فجاءت هذه الأيّام ترصد أحوالهم بعد هذه الرّحلة المفصليّة في حياتهم، وكلّ يوم منها يختصّ بمكان معيّن، فاليوم الأوّل هو السابع والعشرين من كانون الثاني في (أورشا)، وقد انقسم اليوم إلى ثلاث ساعات مختلفة، الساعة 15:00، وهي ساعة خاصّة بـ(جيسكا) عندما قطعت صلتها تمامًا بـ(توم)، فتركته منهية علاقتها الرخيصة به، واستقالت من الشركة التي يديرها، بعد أن علّمها الجبل أن تكون امرأة محترمة مختلفة، مما دعاها إلى أن تصبح قويّة ترفض كل ما يتنافى مع القيم التي تعلّمتها في رحلة الصعود، فهي الآن امرأة تقدّر ذاتها ولا ترضى لنفسها سوى أن تكون قويّة متفرّدة. والساعة الثانية من اليوم ذاته هي الساعة

16:00، كانت خاصّة بريما، في هذه اليوم استعادت ريما روحها والتقطت أنفاسها بعد أن حقّقت النجاح الذي كانت تتمناه، ووصلت إلى هدفها السامي الذي سعت إليه خلال الأيّام الماضية، فكان من أسعد أيّام حياتها حين استطاعت أن توصل طفلين فلسطينيين إلى القمّة يحملان رسالة الكثير من الأطفال. وأمّا الساعة الثالثة من اليوم، فهي الساعة 19:00، وهي ساعّة خاصّة بـــ(جبريل)، ففيها وصل إلى القاع الذي كان يهوي إليه طوال الرّحلة، حين تحطّم أمله في أن يستغلّ رحلـــة الصعود للوصول إلى أهداف ماديّة.

وأمّا اليوم الثاني من الأيّام الستّة، فقد كان الثامن والعشرين مـــن كـــانون الثـــاني فـــي (أورشا)، في هذا اليوم عاد (هاري) إلى ذاته وحقّق الغاية التي اكتشفها وهو يصعد الجبل، قرّر (هاري) أن يتمرّد على مصيره، وهو البطل الهارب من كتاب (آرنست همنغواي) في قصّـــته " ثلوج كليمنجارو"[1]، وقد جاء ليخرج عن نصّ الرواية ويصنع مستقبله ويحقّق أهدافه، ليبدأ بداية حياة صحيحة يعتمد فيها على ذاته لا على مال (هيلين). واليوم الثالث كان الأوّل من شباط في نابلس، في ذلك اليوم الذي عادت فيه نورة إلى بيتها بعد رحلة التسلّق، وانطلقت لترسل صورها إلى الضابط الإسرائيلي الذي سخر منها، لتقول له إنّها استطاعت بقدم واحدة أن تحقّق هـــدفها، وأنّ ما فعلوه بقدمها المبتورة لم يقتل روحها أبدًا، بل استطاعت أن تنتصر على كلّ المعيقـــات وأوّلها جيشه. واليوم الرابع كان الرابع من شباط في الخليل، عندما ذهبت الدكتورة أروى لزيارة غسّان لأوّل مرة بعد العودة من (كليمنجارو)، غسّان الذي لم يذهب معها لأنّه خشي على بيتـــه من المستوطنين في غيابه، إلّا أن الدكتورة أروى أخبرته أنّه الوحيد الذي كان في القمّة قبـــل أن يصعد، لأنّه كان منذ البداية يعيش في قمّته الداخلية العالية، يعرف ماذا يريد ويعمل على تحقيقه دون كلل أو ملل، فهو الشجاع الذي ظلّ يحرس بيته من اعتداءات المستوطنين وكرّس لهذا كلّ وقته وقوّته. واليوم الخامس كان الثالث والعشرين من تشرين الأوّل في دبيّ، هو اليـــوم الـــذي ولدت فيه سهام توأمًا ولدًا وبنتًا، وحقّقت ما كانت تتمنى، فهي التي رفضت أن تنجب أطفالًا قبل أن تقوم بعملٍ بطولي يزرع فيهم القوّة، وها هي تحقّق ما أرادت بعد أن زرعت في طفليها روح

---

[1] همنغواي، آرنست: ***المجموعة القصصية الكاملة لآرنست همنغواي- ثلوج كليمنجارو***، ت: موســـى الحـــالول، **مجلّـــة إبداعات عالمية**، ع383، 2010.

الجبل، واليوم السادس والأخير هو الثاني من كانون الأوّل في باريس، وهو اليوم الذي حقّق به (هاري) وعده لـــ(صول) وكتب له يخبره كيف عرف برحلة الصعود منه، معترفًا أنّـــه بطـــل متمرّد على روايته، حقّق حلمه الذي حرمه منه الكاتب، فـــ(هاري) دعوة إلى التمرّد على الواقع الذي لا يرتضيه الإنسان لينطلق إلى ما يحلم به.

**5. التصدير**

يعرّف (جيرار جينت) التصدير بأنّه اقتباس يتموضع على رأس الكتاب أو في جزء منه، يكون عادةً فكرة أو حكمة ملخصةً لمعنى الكتاب والهدف منه، كما يمكن أن يعدّ مقدمة للـــنصّ والكتاب عامّة، ويمكن أن يكون التصدير بالرسوم والنقوش أو غيرها مما يراه الكاتب مناسبًا[1].

والمكان الأصليّ لظهور التصدير هو المكان القريب من النصّ، عادة ما يكون في أوّل صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال، وقد يضعه الكاتب تحت العنوان في الصـــفحة الّتـــي تلـــي الغلاف، أو يكون في آخر صفحة من النصّ، في نهاية الكتاب، وبناء على هذا قد يكون التصدير مبدئيًا أوليًّا يوضع قبل النصّ لإثارة القارئ وتنشيط أفق خياله، أو يكون ختاميًـــا نهائيًـــا بعـــد الانتهاء من قراءة النصّ ككلمة ختاميّة للخروج منه[2]، وقد أطلق القدماء علـــى التصـــيدر اســـم التوقيع، واهتمّوا به اهتمامًا شديدًا، وحرصوا على توخّي الدقّة وتحقيق الإيجاز فـــي توقيعـــاتهم التي كانت غالبًا آية من القرآن أو بيتًا من الشعر[3].

وأمّا وظائف التصدير فقد حدّدها (جينت) بالتالي:

1. وظيفة التعليق على العنوان: تقوم هذه الوظيفة على تبرير العنوان، خصوصًا إذا كان مبنيًّـــا على افتراض أو تلميح.

---

[1] ينظر بلعابد، عبد الحق: **عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)**، ص 107 .

[2] ينظر السابق، ص107- 108

[3] ينظر بلال، عبد الرازق: **مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)**، بيروت: إفريقيـــا الشـــرق، 2000، ص 30-31 .

2. وظيفة التعليق على النصّ: حيث يقدّم التصدير تعليقًا على النصّ، موضّحًا دلالته المباشـــرة، ليكون أكثر وضوحًا وجلاء من خلال قراءة العلاقة الموجودة بين التصدير والنصّ.

3. وظيفة الكفالة أو الضمان غير المباشر: ويرى (جينت) أنّها وظيفة منحرفة، لأنّ الكاتب يأتي بهذا التصدير المقتبس ليس لما يقوله الاقتباس ذاته، ولكن من أجل الشخص المهمّ والمشهور الذي قاله، لتنزلق شهرته إلى عمله ويأخذ منه إعجابًا وإقبالًا من القرّاء، لذلك يعدّها (جينت) وظيفة قاتلة للنصّ.

4. وظيفة الغياب والحضور للتصدير: وهي وظيفة منحرفة أيضًا، لارتباطها فقـــط بحضـــور التصدير كيفما اتفق، دون الاهتمام بعلاقته بالنصّ والعنوان، إنّما يضعه الكاتب للدلالة على ثقافته، ولكون وجود التصدير هدفًا بذاته[1].

صدّر نصر الله روايته "أرواح كليمنجارو" باقتباس خاصّ من الرواية ذاتها، كعادته في أغلب رواياته، وقد اختار أن يكون التصدير بدائيًا أوليًّا قبل الولوج إلى النصّ الروائي، فوضعه في صفحة منفردة بعد صفحة العنوان وقبل صفحة الإهداء، ليتوسّط الصفحة وحيدًا، بخطٍّ مماثل بالشكل والحجم للخطّ الذي كتب به متن الرواية، وقد وُفّق نصر الله في اختيار الاقتباس المناسب الذي يلخّص مضمون الرواية كاملة، وهو العبارة التي قالها (صول) لأعضاء الفريق في آخـــر يوم من أيّام الصعود قبل بلوغ القمّة، ليضع بين أيديهم خلاصة تجربته في تسلّق (كليمنجـــارو) مرّات ومرّات، ويقدّم لهم ما تعلّمه من الرحلة التي رافقهم بها بالذّات، لأنّها كانت الرحلة الأكثر إنسانية[2]، فكان تصديره:

**"في كلّ إنسان قمّة عليه أن يصعدها**

**وإلّا بقي في القاع.. مهما صعد من القمم"**[3]

---

[1] ينظر بلعابد، عبد الحق: **عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)**، ص 112.

[2] ينظر نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص 317-318.

[3] السابق، ص5.

وبهذا يكون نصر الله قد وضع الحكمة والعبرة المتوخّاة من الرواية بين يديّ القارئ قبل الشروع في قراءة النصّ، ليحقّق التصدير الوظيفة الثانية من وظائفه حسب ما قال (جينت) وهي وظيفة التعليق على النصّ وتوضيح دلالاته وإظهار مكنوناته، فهذه العبارة الواردة في الفصل قبل الأخير من الرواية حملت معناها، وهو وجود القمّة الروحية الداخلية في كل إنسان تمثّل أهدافه النبيلة، يزداد ارتفاعها بازدياد نُبلها، فإمّا أن يصعد إليها الإنسان بروحه متحليًّا بالإرادة والصبر، مقاومًا كل الصعوبات والتحدّيات التي تواجهه في طريقه إليها، محقّقًا ما يسعى إليه من خير لنفسه أو لغيره، وإمّا أن يظلّ في مكانه ثابتًا لا يضيف شيئًا إلى ذاته أو إلى الحياة، وإمّا أن يواصل هبوطه إلى قمّة منخفضة في أسفل وديان الأرض، فيحقّق الشرّ لذاته أو لغيره فتلفظه الحياة وتبغضه الطبيعة، فقمم الجبال لا تتجاوز كونها قممًا ماديّة يصعدها من يمتلك القوة الجسديّة والماديّة فقط، لا تضيف شيئًا إلى روح الإنسان إن لم يندمج مع روح هذه القمم ويتفاعل معها، ويتعلّم منها ما لم يتعلّمه من قبل، لتساعده بدورها على الوصول إلى قمّته الذاتيه ورفعه إليها، محقّقًا بذلك توازنًا روحيًّا وخيرًا ونبلًا.

**6. الإهداء**

الإهداء هو الصيغة التي يضعها الكاتب في مؤلّفه، يوصل من خلالها رسالة عرفان أو عاطفة تقدير يحملها للآخرين، سواء أكانوا أشخاصًا أو مجموعات، فقد يكون الإهداء خاصًا يتوجّه به الكاتب للأشخاص المقرّبين منه كأفراد عائلته أو أصدقائه، أوعامًّا يتوجّه به لشخصيّات معروفة كالهيئات والمؤسّسات أو الرموز الوطنيّة والدينيّة[1]. وقد يحمل الإهداء إشارات ذات دلالات توضيحية تشي بوجهة نظر الكاتب، وتكشف عن اتجاهه الثقافي أو السياسي، معلنةً عن الفكر الذي يحمله ويؤمن به[2].

والإهداء تقليد عريق عرف على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من (أرسطو) إلى الآن، فقد كثرت في الماضي الإهداءات السلطانية، التي تتخذ فيها قواعد المجاملة ومسالك

[1] ينظر بلعابد، عبد الحق: **عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)**، ص93 .

[2] ينظر حماد، حسن محمد: **تداخل النصوص في الرواية العربية**، مصر: الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1998، ص64 .

اللباقة للمُهدى إليهم من ملوك وأمراء وسلاطين، إمّا تعبيرًا عن عاطفة حقيقيّة أو طمعًا بالتكسّب[1].

وفي "أرواح كليمنجارو" يكتب نصر الله إهداءً مختصرًا مركّزًا في الصفحة التي تلي صفحة التصدير، بخطٍّ يماثل في حجمه حجم الخطّ في المتن الروائي، إلّا أنّه كتب بلون أغمق منه ومن التصدير، وقد وُضع في النصف العلوي من الصفحة وحيدًا دون أن يُعنون بكلمة "إهداء":

"**إلى منى.. هذا الصعود.. وظلاله**"

يتكوّن هذا الإهداء من ثلاثة أقسام، المُهدى إليه، والمُهدى، ومُلحق بالمُهدى، ويظهر أنّ المهدى إليها إنسانة واحدة، هي منى زوجة الكاتب[2]، وبهذا يكون الإهداء خاصّا. وأمّا ما يهديه إليها فهو الصعود، ولم يكتفِ بكتابته وحده بل ألحقه بظلاله، وعندما يهدي الإنسان شيئًا، لا بدّ أن يكون قيّمًا، فهذا دليل على أهميّة رحلة الصعود التي كان نصر الله بطلًا حقيقيًّا من أبطالها، إذ لم تكن مجرد رحلة تسلّق عاديّة، بل كانت ارتقاءً إلى منازل عُليا في الذّات والرّوح، تسعى لتحقيق هدف إنسانيّ نبيل اجتمع لتحقيقه أفراد من أماكن وديانات مختلفة، لم يعرفوا بعضهم بعضًا من قبل، إنّما جاءوا دعمًا للإنسانية، وحملوا الكثير من الرسائل السامية بلغات عالميّة، فالصعود الذي عناه نصر الله في إهدائه، وإن بدا قبل قراءة الرواية صعود الجبل وحده، سيتّضح لاحقًا أنّه يتضمّن صعود الرّوح وسموّها أيضًا، وأمّا ظلاله، فهو ما تبعه من تغيّرات في الفكر، وما تعلّمه الصاعدون من أشياء لم يتعلّموها في أيّ مكان آخر، وقد اكتسبوا قوّةً من روح الجبل حين تفاعلوا معها، فاستطاعوا أن يصلوا إلى قممهم الرّوحية الخاصّة.

وبهذا، لم يكن إهداء نصر الله مجرد عاطفة احترام و تقدير ومحبّة لمنى فقط، بل حمل دلالات أخرى تتّصل اتصالًا مباشرًا بمضمون الرواية، ليفتح آفاق القارئ وينبّه حواسّه، ويهيئه لبداية رحلة الصعود التي سيشارك بها من خلال قراءة المتن الروائي.

---

[1] ينظر بلعابد، عبد الحقّ: **عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)**، ص94.

[2] سألت الباحثة الكاتب عن منى من خلال محادثة إلكترونية فأجاب بأنّها زوجته.

### 7. مقدّمة الكاتب

ينبع الاهتمام بالمقدّمة من اعتبارها نصًّا موازيًا يمتلك عدّة وظائف وأهداف؛ حيث تعين على فهم الغرض من التأليف وبيان طريقة تنظيمه[1]، ويمكن تلخيص أهمّيتها بالآتي:

1. الاعتبار التصديريّ والافتتاحيّ الذي تملكه المقدّمة يمنحها سلطة توجيه القراءة.

2. احتواء المقدّمة على تصوّر المؤلِّف عن الكتابة وغايته من تأليف المؤلَّف.

3. عرض منهج الكاتب وتحديد أدواته الإجرائية.

4. توضيح المفردات وبيان الإشكالات التي قد تواجه القارئ.

5. تشكّل دراسة المقدّمة منحى آخر في العمل الأدبي، انطلاقًا من العلائق الجدلية التي تربط المقدّمة بالعمل[2].

بدأ نصر الله روايته بخطاب وجدانيّ موجّه للقارئ، رافضًا أن يسمّيه "مقدّمة" بشكل صريح، فاستبدلها بعبارة كتبها في رأس الصفحة "**بمثابة مقدّمة**"، مُبعدًا بذلك تُهمة الجمود عمّا سيقول، ومعطيًا كلامه صفة جديدة تبعث الفضول في نفس القارئ ليطالعها برغبة وشغف، ولم يكتفِ بذلك التغيير فيها، فعنونها بعنوان "**أوّل التحليق مشي**"، وهو بلا شكّ عنوان يلفت الأنظار ويثير شهوة الاكتشاف، فهو يوحي للقارئ بأنّه فصل من فصول الرواية أو جزء منها لا تستقيم في غيابه.

ويكشف عنوان المقدّمة عن كنه الرحلة وطبيعتها، فيبيّن قبل الشروع في القراءة أنّ تسلّق الجبل مشيًا سيكون مقدّمة لتحليق بعيد، وكأنّ أجنحةً ستخلق للصاعدين ليرتفعوا فوق حدود الجبل العالي، ليدخل القارئ إلى القصّة بوعي مسبق عمّا سيطالع في الرواية، ويعلم أنّها قصّة

---

[1] ينظر الحجمري، عبد الفتاح: **عتبات النصّ: البنية والدلالة**، ط8، الدار البيضاء: منشورات الرابطة، 1996، ص43.

[2] الحجمري، عبد الفتاح: **عتبات النصّ: البنية والدلالة**، ص41.

ارتقاء روحي يتخلّص من عجز الجسد وقيوده الثقيلة، فيستعدّ لالتقاط الإشارات الرمزية العميقة في الرواية ليفهمها كما ينبغي رابطًا النتائج بمقدّماتها.

يبدأ نصر الله مقدّمته باستخدام ضمير المتكلّم ليقرّب المسافة بينه وبين القارئ، متحدّثًا عن بداية فكرة المشاركة بتسلّق الجبل دعمًا لجمعية إغاثة أطفال فلسطين، شارحًا سبب إقدامه على خوض هذه التجربة، المتمثّل برغبته الشديدة في المساهمة بإيصال رسالة الأطفال الفلسطينيين الصاعدين بأرجل مبتورة، هذه الرسالة المتمثّلة بقوله:"**سيقولون لذلك الجيش الصهيونيّ الذي أفقدهم أجزاء من أجسادهم بأنّهم لم يهزموا، ولن يهزموا، وسيثبتون أنّهم بما تبقّى لهم من أرجل قادرون على أن يقولوا للبشرية: نحن أبناء هذه الحياة، أبناء شعب يقاتل من أجل حريته منذ أكثر من مئة عام، وإنّنا لن نهزم**"[1]، فهاهو يبرز الجانب الإنساني من الرحلة، محركًا عاطفة القارئ، منطلقًا من الحسّ الوطنيّ والشعور الإنسانيّ العميق، مبيّنًا روح المقاومة التي لم يستطع الاحتلال بترها من هؤلاء الأطفال كما بتروا أطرافهم، إنّما زادهم ذلك إصرارًا على الدفاع عن عدالة قضيّتهم، والوقوف بوجه من سلبهم حريّتهم، ليستردّوها بطريقتهم الخاصّة، مبيّنين أنّ العجز الحقيقي لا يكون بضعف وقصور الجسد، إنّما بضعف روح المقاومة.

وبعد ذلك، يبدأ نصر الله بذكر صعوبة الرحلة وخطورتها، ذاكرًا ارتفاع الجبل وطول المسافة التي سيصعدونها، حيث يصل ارتفاع القمة إلى عشرين ألف قدم تقريبًا، في ظروف جويّة وأحوال مناخيّة سيّئة، إذ يعبر الصاعدون خمس مناطق مناخية مختلفة ابتداءً من الاستوائيّة إلى القطبيّة خلال ستّة أيام فقط، وذلك ليبيّن أنّها رحلة تصعب على الأصحّاء وكاملي الجسد، فكيف عندما يقوم بها مصاب بفقد أحد أطرافه؟! فهو يظهر بهذا أنّ ما قام به هؤلاء الأطفال لم يكن عملًا عاديًّا عابرًا يقوم به أيّ شخص ليجمع التبرعات، إنّما كان عملًا عظيمًا يحتاج إلى الكثير من الإصرار الذي لا يتواجد في أيّ أحد، لذلك كانت قصّة أولئك الأطفال تستحقّ التوثيق.

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص9 .

ثمّ ينتقل نصر الله للحديث عن تجربته في الكتابة عن الرحلة، واختياره لجنس الرواية للقيام بمهمّة توثيقها، لأنّها تستطيع أن تعبّر عن مشاعر الأبطال الداخلية، وأن تسرد الحقاق الممتزجة ببعض الخيال، فهو يصرّح أنّ روايته قد جمعت بين أحداث حقيقيّة وأخرى متخيّلة، ليدرك القارئ قبل القراءة أنّه على موعد مع أبطال حقيقيين وشخصيات واقعية تعيش في هذا العالم، عاشت الأحداث المسرودة بما فيها من صعوبات وتحدّيات، فيتعاطف معها ويشاركها أحاسيسها، ويدرك عمق قضاياها الإنسانية والذاتية، وقد أدرج أسماء أعضاء فريق الصعود جميعًا، وأهمّهم ياسمين النجّار، ومعتصم أبو كرش، الطفلان المصابان المشاركان في الرحلة، وكذلك سوزان الهوبي صاحبة فكرة الصعود، وغيرهم من الأعضاء.

وبعد هذا كلّه، يطرح نصر الله سؤالًا مهمًا، لماذا (كليمنجارو) بالذات؟ فيجيب بأنّه الجبل الملهم للقارّة الإفريقية في رحلتها إلى الحريّة، فتنزانيا التي يقع فيها (كليمنجارو) أوّل بلد إفريقي يتحرر من الاستعمار، ذاكرًا قولًا لأحد قادة حركة التحرر التزانية، " **سنوقد شمعة على قمّة الجبل لتضيء خارج حدودنا؛ لتعطي الشعوب الأمل في وضع يسوده اليأس، الحبّ في وضع يسوده الكراهية، والإحساس بالكرامة في وضع يسود فيه الإذلال..**"[1]، فكانت الرحلة إلى (كليمنجارو) تحقيقًا لهذه المعادلة، وانتصارًا على اليأس والكراهية والإذلال، لتحقّق أجمل القيم الإنسانية، فكان (كليمنجارو) ملهمًا لكلّ الصاعدين الذين حملوا رسائلهم وأهدافهم، وكأنّه يبشّر بقول القائد التنزاني، ليكون نورًا من أمل وقوّة، يمدّ هؤلاء الأطفال بالمزيد من دفقات الحياة، لتتغلب على قوّة الحرب والدمار والموت التي عاشوها وما زالوا يواجهونها كل يوم، فهذه الرحلة أعادت إنبات أقدامهم من جديد، وأعادت إليهم ما فقدوه من أجسامهم، ليثبتوا أنّهم أقوى من الأسلحة وأقوى من الإصابة، بإرادتهم وعزيمتهم وشجاعتهم، لا بأجسادهم، فهذه الأجساد تستطيع أن تنمو من جديد بقوّة الأمل، وقتلها لا يعني قتل ما في داخلها من حياة وروح، وهذا يتضّح في نهاية طريق يوسف ونورة إلى القمّة، حيث شعرا أن قدميهما المبتورتين تنبتان من جديد، " **أغمضت نورة عينيها وقد بدأت تحسّ أنّ شيئًا ما يحدث لساقها المبتورة. بعد قليل**

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص 12 .

**تأكدّ لها أنّ ساقها تنمو، تنمو ببطء. التفتت نحو يوسف لتتأكّد أنّ ما يحدث لها يحدث لـــه**[1]"، ولم يقتصر نموّ الأرجل على يوسف ونورة فقط، فقد شاهدا وهما في الطريق إلى القمّة الكثيــر من الأرجل الاصصناعية لكثير من الأطفال المصابين تطير بعيدًا مع الرياح لعدم الحاجة إليها، "**أحسّت بساقها الاصطناعية تسقط مثل ورقة صفراء في الخريف، وهبّت ريح فــرأت ســاقها تحلّق مبتعدة، وكذلك ساق يوسف. وما هي إلّا لحظات حتى رأت الســماء ممتلئــة بالســيقان الاصطناعية التي تجرفها الرياح بعيدًا!**"[2]، فما حقّقه يوسف ونورة في صعودهما إلى القمّة كان إنجازًا جماعيًا، لأنّهما يمثّلان كلّ هذه الشريحة من الأطفال الفلسطينيّين الذين كــانوا ضــحايا الحرب والعدوان، فبصعودهما الجبل أخذا معهما كلّ الأطفال بأرواحهم، وعزموا على إيصالهم إلى القمّة، ليتحرّروا من قيود أجسادهم المصابة، ويحلّقوا في سماء الحريّة التي يستحقّونها.

وفي نهاية المقدّمة، يقول نصر الله إنّ هؤلاء الأطفال الفلسطينيّين جاءوا بعد سنوات من قول القائد التنزانيّ، لينشدوا للعالم: " **كلّما انطفأت شمعة... نشتعل**"[3]، فيتّضح من قوله أنّهم الآن يكملون المسيرة الإنسانيّة التي ابتدأها ذلك القائد حين جعل من الجبل قِبلة لكلّ باحثٍ عن الأمل والحريّة، ليصبحوا هم الأمل ذاته، يبثّونه في نفوس الأجيال القادمة، ويشتعلون كشموعٍ لينيروا الطريق لكلّ تائه في الحياة، ولكلّ ضحيّة خلّفتها حرب قاسية أفقدتها الكثيــر مــن جســدها أو روحها، فهم الآن قبلة جديدة، ومصدر إلهام لكلّ شعبٍ محتلّ أو طفل مصاب، يعلّمون المقاومة والإصرار للوصول إلى حريّة لا قيود بعدها.

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص 355.

[2] السابق، ص 356.

[3] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص 12.

# الفصل الثاني

# السرد في الرواية

1. مكوّنات السرد
2. نوع السرد
2. زاوية الرؤية
4. أنواع الرواة
5. الأنماط الأسلوبيّة السرديّة
6. لغة الرواية
7. تعدّد الخطابات الروائيّة (التقارير، الرسائل، المكالمات الهاتفية)

## الفصل الثاني

## السرد في الرواية

يعدّ السرد من أهمّ المفاهيم التي شغلت الباحثين في المجال الأدبيّ، نظرًا لدقّته وأهميته في العمل الروائيّ، فما هو السرد؟ وما هي مكوّناته؟ وما هي أنماط الرؤية السرديّة؟ وكيف كان السرد في رواية " أرواح كليمنجارو"؟ هذه الأسئلة وغيرها سيجيب عنها هذا الفصل من البحث.

### 1. مكوّنات السرد

جاء معنى السرد في لسان العرب: " تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متّسقًا بعضه في أثر بعض متتابعًا. وسرد الحديث ونحوه ويسرده سردًا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيّد السياق له"[1]. وجاء في مقاييس اللغة: " توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض"[2].

وأمّا السرد في الاصطلاح الأدبيّ، فهو الطريقة التي تُحكى بها القصّة، وما تخضع لـه من مؤثّرات، بعضها متعلّق بالراوي أو المرويّ له، والبعض الآخر متعلّق بالقصّة ذاتها، ذلك أنّ القصّة الواحدة قد تحكى بطرق متعدّدة، ولهذا السبب يُعتمد على السرد في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسيّ[3]. وقد عرّفه (جيرار جينت) بقوله: " هو الفعل الذي يُنتج المحكي"[4]، وأمّا (بول ريكور) فيقول: " إنّ معنى السرد ودلالته تنبثق من التفاعل بين عالم النصّ وعالم القارئ"[5]، وبهذا التعريف يصبح فعل القراءة اللحظة الحاسمة في التحليل، ترتكز عليها قدرة السرد على صياغة تجربة القارئ، الذي يصبح مندمجًا في النصّ بفعل الخيال، فيعيش أحداثه ووقائعه[6].

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، م3، ص211، مادة (سرد).

[2] ابن فارس، أحمد : **معجم مقاييس اللغة**، م3، ص157.

[3] ينظر لحميداني، حميد: **بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي**، ص45.

[4] جينت، جيرار وآخرون: **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ط1، تر: ناجي مصطفى، الدار البيضاء: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1989، ص97.

[5] ريكور، بول: **الوجود والزمان والسرد**، ط1،تر: سعيد الغانمي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1999،ص46.

[6] ينظر السابق، ص46-47.

وللسرد ثلاثة أطراف أساسيّة أو مكوّنات لا يكتمل إلّا بها[1]، وهي كالتّالي:

**أوّلًا:** المرويّ أو الحكي، ويعرّفه (جيرار جينت): " خطاب شفويّ أو مكتوب يعرض حكايــة"[2]، وكذلك بقوله: " صيغة للتمثيل اللفظي للحكاية"[3]، ويعرّفه حميد لحميداني: " هو قصّــة محكيّــة يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يُحكى له"[4]، ويدعى الطــرف الأوّل راويًــا أو ســاردًا، والطرف الثاني مرويًا له أو قارئًا[5]، وبهذا يكون الحكي هو الرواية ذاتها.

**ثانيًا:** الراوي أو السارد، وهو المرسل الذي يقوم بنقل المرويّ إلى المرويّ له أو إلى القارئ[6]، والراوي يختلف عن المؤلّف أو الروائيّ الذي يكون شخصيّة حقيقية من لحم ودم، فــالروائي لا يقصّ بصوته، إنّما خلق الرواي ليقوم مقامه في سرد الأحداث، حتى لا يظهر ظهورًا مباشرًا في بنية الرواية، وليكون قناعًا يختبئ خلفه، وقد يكون الراوي غير ظاهر في النصّ القصصي، أو يكون شخصيّة من شخصيّات الرواية[7]، ويعدّ الراوي هو الفاعل في عملية البناء السردي، فهــو الذي يخفي أفكار الشخصيّات أو يظهرها، وينقل أقوالها وأفعالها، فلا وجود للقصة بلا راوٍ[8].

**ثالثًا:** المرويّ له أو المرويّ عليه، "وهو شخص ما يوجّه له الراوي خطابــه"[9]، وقــد يكــون شخصيّة لها صفاتها ومكانتها في الرواية، فيسمّى المرويّ له الإبعادي؛ وذلــك لابتعــاده عــن القارئ وغياب احتمالية أن يكونا واحدًا[10]، وقد يكون المرويّ له مخاطبًا بضمير المخاطب دون

---

[1] ينظر يوسف، آمنة:**تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، ط2،بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2015،ص41.

[2] جينت، جيرار وآخرون: **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ص97.

[3] السابق، ص97.

[4] لحميداني، حميد: **بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي**، ص45.

[5] ينظر السابق، ص45.

[6] ينظر يوسف، آمنة: **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، ص41.

[7] ينظر قاسم، سيزا: **بناء الرواية (دراسة مقارنة فــي ثلاثيــة نجيــب محفــوظ)**، القــاهرة: مكتبــة الأســرة، 2004، ص183-184.

[8] ينظر تودوروف، تزفيطان: **الشعرية**، ط2، تر: شكري مبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضــاء: دار طوبقــال للنشــر والتوزيع، 1990، ص56.

[9] برنس، جيرالد: **مقدّمة لدراسة المروي عليه**، مصر: مجلّة فصول، ع2، 1993، ص76.

[10] ينظر جابر، إسراء: ***المروي له والقارئ الضمني (دراسة تطبيقية في القصة القصيرة النسويّة)*، مجلّة كليّة التربيــة الأساسيّة**، ع52، 2007، ص123.

أن تكون له شخصيّة ظاهرة، فيسمّى المرويّ له التقريبيّ؛ لأنّ المرويّ له يقترب من القارئ مع وجود احتماليّة أن يكونا واحدًا[1]، وقد يكون المرويّ له بعيدًا تمامًا عن شخصيّات الرواية والعالم والعالم الحكائي بأنّ يكون هو القارئ ذاته، فيسمّى المرويّ له المتطابق؛ لأنّه يتطابق مع القارئ[2]، وقد يكون المرويّ له المجتمع بأسره، أو قضيّة أو فكرة ما يخاطبها الروائي على سبيل سبيل التخييل الفنيّ[3].

وبالحديث عن "أرواح كليمنجارو" في ضوء مكوّنات السرد، يتّضح كون المرويّ قصّة مستوحاة من أحداث حقيقيّة، تتحدّث عن أطفال فلسطينيين تحدّوا الإعاقة الجسديّة وفقدان بعض أطرافهم، ليتسلّقوا جبل (كليمنجارو) بصحبة مجموعة من المتطوعين من جنسيّات مختلفة، وما حدث معهم في الرحلة من مغامرات، ومن لحظات ضعف وقوّة، والدّروس التي استفادوها وتعلّموها من هذه المغامرة، والطرف الثاني من المكوّنات هو راوي القصّة، وسيتمّ الحديث عنه في المبحث الرابع من هذا الفصل[4].

وأمّا المكوّن الثالث، المرويّ له، فلا يبدو واضحًا أو محدّد الملامح، فهو ليس شخصيّة من الشخصيّات يوجّه لها السارد كلامه، وليس مخاطبًا مجهولًا بضمير المخاطب، وبذلك يكون المرويّ له متطابقًا مع القارئ؛ فالسارد يروي أحداث القصّة للمتلقّي ذاته.

### 2. نوع السرد

للسرد نوعان من حيث ظهوره في العمل الروائي، يتلخّصان في الآتي:

1. السرد الشفّاف أو الأدنى، وفيه تحاول العملية السردية الاختفاء إلى أقصى حدّ ممكن، فينسى القارئ وجود السارد ويرى نفسه وجهًا لوجه مع الشخصيّات، وكأنّ الأحداث واقعية يعايشها ويراها ولا يسردها له أحد، ومع ذلك، فإنّ سريّة العملية السردية لا تؤدي إلى اختفائها تمامًا؛

---

[1] ينظر جابر، إسراء: **المروي له والقارئ الضمني (دراسة تطبيقية في القصة القصيرة النسويّة)**، ص126.

[2] ينظر السابق، ص128.

[3] ينظر يوسف، آمنة: **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، ص42.

[4] ينظر البحث ، ص57-61.

فالسرد لا يلغي نفسه حتى لو كان المحكيّ مبنيًّا على حوارات مباشرة بين الشخصيات، يجب تقبّل وجود سارد ينقل هذه الحوارات، فهو وسيط ضروري بين القارئ والنصّ.

2. السرد الكثيف، وفيه يظهر السارد ظهورًا جليًّا؛ فيكون له الدور الأكبر في إظهار الحدث وتقديمه للمتلقّي، إذ يتدخّل في مواقع كثيرة في النصّ من خلال تعليقاته على الأحداث، أو طرح الأسئلة، أو وصف المكان والحديث عن الزمان[1].

ومن حيث نوع السرد في "أرواح كليمنجارو"، فهو سرد كثيف؛ فالسارد لا يتوقّف عن الحديث، واصفًا الشخصيّات والمكان والزمان، معبّرًا بصوته عن كلّ ما تعيشه الشخصيّات، ذاكرًا قصصها الخاصّة ومشاعرها وكلّ ما يتعلق بها، لتكون مساحته بالتعبير أكثر من مساحتها؛ فهو المتحدّث بلسانها وذاكرتها، يتكلّم عمّا يحزنها أو يشغلها، فها هو يفصح عن حزن ريما وما يشغل بالها: "**شيء آخر كان يشغل بال ريما وهي الخبيرة الوحيدة في تسلّق الجبال بينهم، وهو أنّ الأطراف الصناعيّة التي يستخدمها يوسف ونورة غير ملائمة أصلًا لرياضة قاسية من هذا النوع. وكان أكثر ما يحزنها أن أحدًا لم يقدّم المساعدة لصناعة أطراف خفيفة ومتينة وملائمة**"[2]، ولا يتراجع دور السارد إلّا في الحوارات التي تتمّ بين الشخصيّات، أو بين الشخصيّة وذاتها، وهي حوارات تتراوح بين القصر والطول، تبعًا للموقف ومقدار الحاجة لإجراء الحوار، يستأنف بعدها السرد مهمّته في الحديث والوصف والتعبير، وذكر التفاصيل التي تُدخل القارئ إلى عالم النصّ من خلال الوصف الدقيق لها، دون الاكتفاء بمجرد نقلها؛ ففي كثير من الأحيان يعلّق عليها، أويطرح الأسئلة التي تقود إلى محاولة التعليل والتفسير، ليحرّك بذلك ذهن القارئ ويخرجه من عملية القراءة الرتيبة الجامدة، فها هو يعلّق على الحدث معطيًا التعليل: " **لم يسأل أحد عن المقعد الفارغ الثاني، فالجميع كانوا يعرفون أن سوسن لن تخرج قبل أن تتأكّد من كمال زينتها**"[3]، وعندما وصف نورة وهي تتحدّث عن قصّة رجب بقوله: " **هذا الجانب من الحكاية تحبّه نورة؛ يبدأ صدرها بالهبوط والصعود، كما بدأ يفعل في ذاك السفح العالي الذي**

---

[1] ينظر جينت، جيرار وآخرون: **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ص98-100.

[2] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص55.

[3] السابق، ص173.

**يصلها بلافا تاور**"[1]، أتبع وصفه بسؤال: " **هل كان سبب ذلك أنها تستعيد القصّة، تستعيد انفعالها بأحداثها، أم لأن الهواء قد أصبح بخيلًا إلى حدّ أنّه لم يعد قادرًا على ملء رئتيها؟**"[2]، وكذلك تحدّث عن عدم تدقيق المعلومات التي كتبها الصاعدون عن أنفسهم في بداية الرحلة بعد عبورهم البوابّة، " **مرّة أخرى اكتشفوا أنّ أحدًا لم يدقّق في أيّ من المعلومات التي كتبوها حول أنفسهم**"[3]، ليطرح بعد ذلك سؤالًا يدعو إلى تحليل الموقف والبحث عن أسبابه، " **هل كان الموظفون يدركون ما يدور في نفس كلّ واحد، ولذا كانوا على ثقة من أن أحدًا لن يخدع بياض أوراقهم؟**"[4]. وهكذا، تتضح كثافة السرد، وحضور السارد في كلّ الأزمنة والأمكنة في العالم الروائي، واصفًا ومعبّرًا ومعلّقًا.

### 3. زاوية الرؤية

وتسمّى الرؤية السرديّة أو البؤرة أو التبئير، وجميعها مصطلحات تركّز على الراوي الذي من خلاله تتحدّد رؤية العالم الذي يرويه بشخصيّاته وأحداثه، وعلى الكيفيّة التي تبلّغ بها أحداث القصّة إلى المتلقّي أو المرويّ له[5]، فزاوية الرؤية تتعلّق بالتقنية المستخدمة لحكي القصّة المتخيلة، وما يحدّد شروط استخدام تقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب من خلال الراوي[6]، وقد قسّم الناقد الفرنسي (بويون) الرؤية السرديّة إلى ثلاثة أنماط أو أقسام:

**أولًا:** الرؤية من الوراء أو الرؤية من الخلف، وتكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيّات الروائية ذاتها، فيعرف ما يدور خلف جدران المنازل، وما يفكّر به أبطال الرواية، ويدرك رغباتهم الخفيّة التي قد تخفى عليهم أنفسهم.

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص179.

[2] السابق، ص179.

[3] السابق، ص96.

[4] السابق، ص96.

[5] ينظر يوسف، آمنة: **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، ص45.

[6] ينظر لحميداني، حميد، **بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي**، ص46.

**ثانيًا:** الرؤية مع، وهي الرؤية التي تتساوى فيها معرفة الراوي بمعرفة الشخصيّات الروائيّة، فلا يقدّم تفسيرات أو معلومات، إلّا بعد أن تكون الشخصيّة قد توصّلت إليها، فلا يمكن أن تجهل الشخصيّة ما يقول الرّاوي، الذي قد يكون شاهدًا على الأحداث أو شخصيّة مشاركة فيها.

**ثالثًا:** الرؤية من الخارج والتي تكون فيها معرفة الراوي أقلّ من معرفة الشخصيّات الروائيّة، فيعتمد على الوصف الخارجي، من حركة وأحداث، دون الخوض فيما يجري في داخل الشخصيّات وما تفكّر به[1].

وقد قسّم الناقد الروسي (توماشفسكي) الرؤية السرديّة إلى نمطين هما: السرد الموضوعي، والسرد الذاتي، ففي النمط الأوّل، يكون السارد أو الرّاوي مطّلعًا على كلّ شيء في الرواية من ظواهر وبواطن، حتى على الأفكار السريّة للأبطال، أمّا في السرد الذاتي فإنّ الراوي محدود العلم، لا يعلم سوى ما تظهره الشخصيّات من تصرّفات وانفعالات[2].

وأمّا الناقد الفرنسيّ (تزفيتان تودوروف) يقسّم الرؤية السرديّة إلى رؤية خارجية ورؤية داخليّة[3]، ويكون الراوي في الرؤية الخارجيّة معتمدًا على الأفعال الظاهرة للشخصيّات لتشكّل محطّ عنايته واهتمامه، فلا يذكر إلّا ما يكون واضحًا ومدركًا بالحواسّ، فيكون بمثابة واصف للأحداث ومعلّق عليها، دون العبور إلى أعماق الشخصيّات[4]، وهذا عكس الراوي في الرؤية السرديّة الداخليّة، التي لا يكتفي فيها الراوي بوصف خارجيّ للأحداث والشخصيّات، بل يكون عالمًا بالأحاسيس والمشاعر، ويتحدّث عن مخزونات العقل الباطني لها[5].

وفي "أرواح كليمنجارو"، تتّضح معرفة الرواي بكلّ ما في الرواية من أحداث ومعلومات، وإن لم تكن ظاهرة، فيعرف ما تفكّر به الشخصيّات، وما يجول بخاطرها، وما تكنّه من مشاعر وأحاسيس، وما تحلم به وتتمناه، بل وتتخطى معرفته حدود معرفتها، فيعرف عنها ما

---

[1] ينظر لحميداني، حميد، **بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي**، ص47-48.

[2] ينظر السابق، ص46.

[3] ينظر يوسف، آمنة: **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، ص48.

[4] ينظر الكردي، عبد الرحيم: **الراوي والنصّ القصصي**، ط1، القاهرة: مكتبة الآداب، 2006، ص127.

[5] السابق، ص130.

لا تدركه ذاتها، لتكون الرؤية السرديّة بذلك من الوراء، كما أسماها (بويون)، وموضوعية عند (توماشفسكي)، وداخليّة عند (تزفيتان تودوروف).

وها هو السارد يدرك ما تفكّر به الدكتورة أروى دون أن تتفوه به وتقولـــه، " **الشـــيء الغريب أن الدكتورة أروى كلما رأت مصابًا، أو ضربة توجّه لطفل أو رجل أو امـــرأة، فكّـــرت فورًا في حجم العلاج الذي تحتاجه تلك الإصابة للشفاء، حتّى قبل أن تفكّر فـــي الألـــم الـــذي يتعرض له الشخص المعتدى عليه**"[1]، وكذلك يقتحم السارد ذاكرة الشخصيّات الخاصّة، ويعرف ما تتذكّره وتسترجعه من ماضيها في وحدتها، " **تذكّرت نورة كيف حاصر الجيش قريتهم حينما علم بأن هناك مهرجانًا للطائرات الورقية سيقام فيها**"[2]، ويعرف ما يختلج صدرها من أمنيـــات ورغبات وإن بقيت طيّ الكتمان، مثلما عرف ما تتمنّى (جيسيكا)، " **لم تكن جيسيكا تتمنى شيئًا مثلما تتمنّى أن تعترف نجاة بما يحدث لها. كان ذلك سيساعدها على الاعتراف بأنهـــا تتـــألّم أيضًا**"[3]، ولم يكتفِ السارد بالحديث عن أفكار الأبطال وذكرياتهم ومشاعرهم في يقظتهم، فاقتحم أحلامهم خلال نومهم ليتحدّث عنها ويسرد ما فيها، فها هو يرى ما تشاهد سهام في نومها وينقله إلى القارئ:

""**بردانة،**" **قالت سهام لزوجها، وإخوتها الذين كانوا في البيت معه. ولم يكن البيت نفسه.**

**إزايّك؟**

"**بردانة، بردانة أوي، جيت أحضنكم شوية وأرجع تاني الجبل.**"

**كانت تحلم**".[4]

ويتحدّث السارد أيضًا عمّا يواجه الشخصيات مما يختلط عليهم بين الحقيقـــة والـــوهم، ليكون هو مدركًا أكثر منهم لما يواجههم، فيعرف حقيقته وماهيته، ويميّز الخيال من الواقع، فها

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص33.

[2] السابق، ص84.

[3] السابق، ص206.

[4] السابق، ص110.

هو يصف نظرتهم إلى المسافة بالتخيّل، فيقول: " **خيّل إليهم أنّ المسافة بين فندقهم في مدينة أورشا وبوّابة لوندوروسي أطول بكثير ممّا كانوا يظنّون**"[1]، ويذكر تهيؤات الشخصيّات وخيالاتها، فيقول عمّا هيّئ للدكتورة أروى عند مغادرتها بيت غسّان: " **نظرت صوب شبّاك غسّان في الأعلى وهيئ لها أنه كان هناك يراقبها تبتعد**"[2].

وجدير بالذكر أنّ معرفة السارد تسبق معرفة الشخصيّات بخطوات فسيحة؛ فهو يعلم ما سيحدث في المستقبل مما يخفى عليهم، وما سيواجهونه من تحدّيات، وما سيمرّون به من تجارب قبل أن يخوضوها، فيتنبأ بمصير الأبطال قبل أن ينتهوا إليه، وعلى سبيل المثال ما تنبأه بخصوص انقسام الفريق، فيقول: " **منذ تلك اللحظة وإلى آخر الرحلة سيتّضح أنّ الفريق سينقسم إلى جزئين، الجزء القادر على قطع المسافات المتبقيّة بالسرعة المطلوبة، والجزء البطيء الذي سيتأخّر وصوله إلى المعسكر دائمًا ساعة أو أكثر، لأنّ نجاة لن تكون الوحيدة التي ستواجه مصاعب الصعود**"[3].

ولا شكّ في أنّ الرؤية من الوراء هي الأنسب في هذه الرواية؛ كونها رواية عميقة تغوص في داخل النفس الإنسانيّة، وتسعى للوصول إلى حقائق جوهريّة تتعلّق بوجود الإنسان واستمراريّته في محاولة الوصول إلى قمم أهدافه، إنطلاقًا من الأفكار والمشاعر التي يحملها في عقله وقلبه، والقوّة والعزيمة التي تتمتّع بها روحه، فبناءً عليها تتحدّد قدرته على الإنجاز من عدمها، فلو عوّل السارد على ظواهر الأحداث والشخصيّات فقط، لما قدّم شيئًا يزيد على كونها قصّة لمجموعة من الأشخاص يصعدون جبلًا ويصلون إلى قمّته، فتموت بذلك كلّ الأبعاد الرمزيّة والإنسانيّة في الرواية، فكان لا بدّ من الدخول إلى أعماق الشخصيّات للكشف عن الصراعات الداخليّة التي تجري في كلّ إنسان، لمعرفة الطريقة التي يمكن من خلالها مواجهة كلّ الصعوبات والمعيقات، والوصول إلى الحلّ الذي تنتصر فيه قوّة الخير والإرادة؛ فكلّ الأفكار

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص39.

[2] السابق، ص33.

[3] السابق، ص153.

والمشاعر والذكريات التي أخرجها السارد من بواطن الشخصيّات، تراكمت لتبني الجسر العام الذي يقود في النهاية إلى النتيجة والحلّ.

### 4. أنواع الرواة

للرواة أنواع كثيرة، يمكن تصنيفها بناء على عدّة أسس، موضّحة كما يلي:

**أوّلًا:** الرواي الظاهر والراوي غير الظاهر، فالأوّل يظهر ظهورًا قويًّا فتطغى صورته على كلّ العالم القصصي الذي يرويه، ويعلو صوته على كلّ الأصوات، ويكون ظهوره أكثر من ظهور الشخصيّة الرئيسيّة في القصّة، وهو مصدر المعرفة الوحيد فيها، فلا يعلم القارئ إلّا ما يعرفه الراوي عن الشخصيّات[1]. وأمّا الراوي غير الظاهر، لا يكون بارزًا بملامحه وصوته، فالتركيز يكون منصبًّا على سرده للأحداث لا على ذاته وشخصه، فهو بمثابة العدسة التي تلتقط ما يدور حولها ولا تعرف سواه، فيكون الظهور القويّ للشخصيّات وأفعالها وحواراتها[2].

**ثانيًا:** الراوي الموثوق والراوي غير الموثوق فيه، ويعتمد هذا التصنيف على درجة الثقة في كلام الراوي، فالراوي الثقة هو الذي يسرد الأحداث كما هي ليصدّقها القارئ، وهذا هو الشكل التقليديّ للراوي، أمّا الرواي غير الموثوق به، فهو راوٍ يشوب كلامه الشكّ أو الكذب أو العبث، وقد يستعين الكاتب بحضوره ليستخدمه بوصفه أداة فنيّة، كأن يكون الرواي شخصيّة من الشخصيّات ولكنّها تتصف بالجنون، أو معروفة بالكذب، وفي هذا محاولة لتمثيل الواقع الذي لا يخلو من الرواة الكاذبين وغير الموثوقين[3].

**ثالثًا:** الراوي العليم المنقّح والراوي العليم المحايد، والمنقّح هو الذي لا يكتفي بنقل الأحداث وتمثيلها بأسلوبه الخاص، بل يتدخّل بها تدخلًا مباشرًا، ويعلّق عليها مظهرًا بهجته أو حزنه أو سخريته أو عدم تصديقه، أو يدعو إلى الاعتبار والاتّعاظ، لذلك يسمّى بالراوي الناقد أو الواعظ

---

[1] ينظر الكردي، عبد الرحيم: **الراوي والنصّ القصصي**، ص79.

[2] ينظر السابق، ص88-89.

[3] ينظر السابق، ص94-96.

أو المعلّم[1]. وأمّا الرواي المحايد، فإنّه لا يظهر موقفًا خاصًّا تجاه الأحداث، ولا يعلّق عليها على الرغم من معرفته التامّة بكلّ شيء، فهو مجرّد ناقل للأحداث، يتركها للقارئ ليعلّق عليها ويحكم بنفسه[2].

**رابعًا:** الراوي المشارك والراوي غير المشارك، والمشارك هو الذي يشارك الأبطال في صناعة الحدث، ويتزاحم معها في صراعها مع الزمان، ليكون واحدًا من شخصيّات العمل الروائي، وأمّا الرواي غير المشارك، فهو الراوي المبتعد عن الشخصيّات، الناظر إليها بعين الراصد الملاحظ لأفعالها دون أن يكون واحدًا منها[3].

**خامسًا:** الراوي من الخارج والراوي من الداخل، وهو تقسيم يعتمد على طريقة إدراك الراوي للأحداث القصصيّة، فالراوي من الخارج يهتمّ بالأفعال الظاهرة للشخصيّات، فلا يذكر إلّا ما يكون ظاهرًا أمام العين، أو يدرك بإحدى الحواسّ، فهو مجرّد واصف للأحداث والأفعال، لا يستطيع أن يتحدّث عن مشاعر الشخصيّات إلا ما ظهر منها بصورة أفعال أو هيئات خارجيّة متصلة بها[4]، أمّا الراوي من الداخل، فإنّه يعرف كلّ شيء من ظواهر وبواطن، يروي الأحداث ممتزجة بالمشاعر والأحاسيس، وقد يغوص إلى العقل الباطن ليستخرج الأحلام والهلوسات والأوهام[5]، فيظهر هنا وكأنّه الكاتب ذاته، يستتر بثوب الرواي، دون أن يمنع نفسه من ذكر ما يعرف[6].

**سادسًا:** الرواي بضمير المتكلّم والراوي بضمير الغائب، يعتمد هذا التقسيم على الضمير الذي يستخدمه الراوي في قصّه الأحداث، فعندما يستخدم الكاتب السرد بضمير المتكلّم (أنا) فإنّه يبرز ذات الراوي ويجعلها محور العالم الروائي الذي يحكيه، لتكون شخصيّة روائيّة ذات حضور

---

[1] ينظر الكردي، عبد الرحيم: **الراوي والنصّ القصصي**، ص109.

[2] ينظر السابق، ص115.

[3] ينظر السابق، ص120.

[4] ينظر السابق، ص127.

[5] ينظر السابق، ص 130-131.

[6] ينظر العيد، يمنى: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط3، بيروت: دار الفارابي،2010، ص174.

واضح[1]، مانحًا بذلك "الإيهام الشديد بالواقعية اللصيقة بالبطل، وتستبعد احتمال الالتباس أو تدخل الراوي في أحداث يراها من الخارج"[2]؛ فهذا الضمير يقدّم رؤية الإنسان لنفسه من الداخل، وهو الأعلم بذاته ومشاعره، ليس كمن ينظر إلى الشخصيّة من خارجها فيبني أحكامه على التخمين والتوقّع[3].

وعندما يكون السرد بضمير الغائب (هو)، فإنّ ذات السارد تضمر ويقلّ حضورها في النصّ، وربّما تختفي وتتوارى خلف الخطاب السردي[4]. كما يمكن السرد أيضًا بضمير المخاطب(أنت)، ولكنّه أقلّ الضمائر استعمالًا وأحدثها نشأة في الكتابات السرديّة[5]، علمًا أنّ السرد بضمير الغائب (هو) هو الأكثر استعمالًا والأقدم وجودًا[6].

**سابعًا:** الراوي الذي يحدّد مصادر معرفته والراوي الذي لا يحدّدها، وهذا التقسيم يعتمد على أسلوب الراوي في نقل الأخبار، وذكر مصادر معرفته بها، فمن الرواة من يذكر مصدر معلوماته فيقول: قال فلان، أو قرأت في مكان ما، أو أخبرني فلان، أو يذكر الطريقة التي حصل من خلالها على معلوماته، أمّا النوع الثاني فلا يهتمّ بذكر مصادر معرفته، ويكتفي بذكر المعلومات[7].

**ثامنًا:** الراوي المفرد والراوي المتعدّد، فالراوي المفرد يكون راويًا واحدًا، يسرد القصّة من وجهة نظر واحدة، وزاوية واحدة، بلهجة واحدة، فيقدّم جانبًا من الحقائق، وهو الجانب الذي يراه ويعتقد بصحّته، أمّا الراوي المتعدّد، فيعني وجود عدّة رواة، يروي كلّ واحد منهم الأحداث من

---

[1] ينظر الكردي، عبد الرحيم: **الراوي والنصّ القصصي**، ص133-134.

[2] المحادين، عبد الحميد: **التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص26.

[3] ينظر أ. مندولاو: **الزمن والرواية**، ت: إحسان عباس، بيروت: دار صادر،1997، ص136.

[4] ينظر الكردي، عبد الرحيم: **الراوي والنصّ القصصي**، ص133-134.

[5] ينظر مرتاض، عبد الملك: **في نظريّة الرواية(بحث في تقنيات السرد)**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998، ص163.

[6] السابق، ص151-152.

[7] ينظر الكردي، عبد الرحيم: **الراوي والنصّ القصصي**، ص137-138.

زاوية مختلفة، وبلهجة قد تكون مختلفة، وأسلوب مختلف، معبّرًا عن وجهة نظره التي تختلف عن غيره من الرواة الآخرين، مما يُنتج مجموعة من وجهات النظر، متيحةً بذلك تقديم الحقيقة من كلّ جوانبها[1].

وبقياس الراوي في "أرواح كليمنجارو" على مجموعة الرواة السابقين، ووفقًا لأسس تصنيفهم، وابتداء من أساس ظهوره أو عدمه، يتّضح كونُه راويًا غير ظاهر؛ فلا يجعل من نفسه أساسًا ومحورًا للعالم القصصي، ولا يسعى لإبراز ملامحه الشخصيّة وصوته الخاص، بل يلتزم بوظيفته المحدّدة التي تجعل منه راويًا فقط، يروي ما يعرف دون أن يقحم ذاته في الحدث، فيكون بذلك كلّ تركيزه على سرد الأحداث، فلم يحدث في الرواية أن تحدّث الرواي عن نفسه أو توقّف لإظهار ذاته.

ومن حيث الثقة، فالراوي موثوق فيه، كلامه حقيقة يصدّقها القارئ، ولا يوجد سبب ظاهر يدعو إلى الشكّ فيما يقول، وبلغت فيه الدقّة أنّه كان يوثّق الكثير من الأحداث بالزمان والمكان ليدلّل على صدقه، وأبرزها ما جاء في الفصلين الأول والأخير، حيث تحدّث في كل واحد منهما عن مجموعة من التواريخ المرتبطة بمكان معيّن، وما جرى بها من أحداث.

وأمّا من حيث التنقيح والحياد، فيبدو الراوي هنا محايدًا، ينقل الأحداث دون أن يبدي مظاهر البهجة أو الحزن أو الدهشة، وإن كان يعلّق تعليقات تعليليّة توضيحيّة ويطرح الأسئلة، فهي تعليقات لا تحمل مواقفه الخاصّة أو رؤيته الذاتيّة، ولا تشير إلى الصواب والخطأ، وإنما تلتزم الحياد ولا تعطي حكمًا على أحد أو شيء، تاركًا بذلك المجال للقارئ كي يكوّن تصوراته الذاتيّة ويبدي أحكامه الخاصّة دون تدخل أو تأثير.

ومن حيث المشاركة في صناعة الحدث، فالرواي هنا غير مشارك؛ فلا يزاحم الشخصيّات أو يشاركها عالمها الخاص، إنّما يكتفي برصد تصرّفاتها، وتوضيح مشاعرها، والكشف عن مكنوناتها، فهو ناقل للأحداث لا صانع لها، يصوّر ما يراه وينقله دون تدخّل منه.

---

[1] ينظر الكردي، عبد الرحيم: **الراوي والنصّ القصصي**، ص138-139.

وأمّا الروي من الداخل أو الخارج، فيتّضح أن الرواي هنا راوٍ من الداخل، يعرف ما يجول في نفسيّات الشخصيّات، وما تحدّث به ذاتها، وما تشعر أو تفكّر به، وهذا ما تـمّ توضـيحه عنـد الحديث عن زاوية الرؤية، فالرواي من الداخل ينظر إلى الحدث من الوراء، ويعرف كـلّ مـا يدور في الظاهر والباطن.

وأمّا من حيث الضمير الذي استخدمه السارد، فكان ضمير الغائب، ليبعد بذلك الأنظـار عن ذاته، ويوجّه كلّ العناية إلى المسرود والشخصيّات لكونها محور العالم الروائي لا هو، فلـم يختر الكاتب إحدى الشخصيّات لتقوم بدور الرواي، ساردةً الأحداث بضمير المتكّلم، وإنّما جعلها سواء، فلم يعطِ إحداها الأفضليّة لتكون ساردة تتحدّث عن نفسها باستفاضة وعلم، كونها تنظـر إلى ذاتها من الداخل بينما تتحدّث عن غيرها بالوصف الخارجي فقط، وبـذلك حصـلت كـلّ الشخصيّات الرئيسية على دور البطولة في الرواية بطريقة عادلة في وجود راوٍ يراها من زاوية واحدة.

وبالنسبة لتحديد مصادر المعرفة، فالسارد هنا لا يحدّد مصادر معرفتـه، ولا يوضّـح للقارئ كيفيّة الحصول عليها، إنّما يكتفي بنقلها وتقديمها كما هي. وبالحديث عن الإفراد والتعدد، فالرواي هنا راوٍ واحد فقط، يسرد الأحداث من جانب واحد ووجهة نظر واحدة، بلهجة وطريقة واحدة، مما يشكّل وحدة وتجانسًا في السرد.

**5. الأنماط الأسلوبيّة السرديّة**

إنّ البحث بالأنماط الأسلوبيّة يتناول طريقة نقل السارد لما يعرف من أخبار ووقائع، وما يعرفه ممّا قالته الشخصيّات، وكيفيّة نقلها للمسرود له، فتقسّم الأنماط بناءً على هذا إلـى ثلاثـة أنماط[1]:

**1. نمط أسلوبي مباشر:** وقد عرّفه (جيرالد) بقوله: " هو أحد أنماط الخطاب الذي تقدّم فيه أقوال الشخصيّة أو أفكارها بنفس الطريقة التي(يفترض) أن تكون الشخصيّة قد صاغتها بهـا دون أي

[1] ينظر العيد، يمنى: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص164-166.

أثر لوساطة الراوي"[1]؛ ففي هذا النمط يقطع السارد سرده ليترك المجال للشخصيّة كي تعبّر عن ذاتها بصوتها الخاصّ دون تدخّل منه، ويوضع كلامها بين مزدوجين[2]، وغلبة هذا النمط في الرواية "يوحي بالموضوعية في العرض تبلغ حد تواري الراوي وراء الشخصيات، واختفاء السرد وراء الحوار"[3]، كما أنّ لهذا النمط ثلاثة مؤشّرات، تتمثّل بالآتي:

أ. الحوار: حيث تنطق الشخصيّة لتحاور المُخاطب بطريقة مباشرة.

ب. استخدام ضمير المتكلّم: لأنّ الشخصيّة تتكلّم بنفسها عن نفسها.

جـ. استخدام الفعل المضارع: وذلك لأنّ الشخصيّة تتكلم في الزمن الحاضر[4]، إلّا أنّ هذا المؤشر غير دقيق تمامًا؛ فقد يستخدم المضارع مع النمطين الآخرين من أساليب السرد[5].

**2. نمط أسلوبي غير مباشر:** يعرّفه (جيرالد) بقوله: " أحد أنماط الخطاب الذي يمكن به دمج أقوال الشخصيّة ومنطوقاتها أو أفكارها في أقوال أخرى، من خلال تحويل الأزمنة، والانتقال من ضمائر المتكلّمين إلى ضمائر الغائبين"[6]، فكلام الشخصيّة التي تقوله بضمير المتكلّم(أنا) يُنقل بصوت الراوي مستخدمًا ضمير الغائب (هو)، مشيرًا بأنّه عائد لها.

**3. نمط أسلوبي لا مباشر حرّ:** وقد سماه (جيرالد) " المونولوج المروي"، وقال إنه يحمل عدة علامات من كلام الراوي وكلام الشخصية[7]، حيث يُداخل هذا النمط بين صوت الراوي ونطق الشخصيّة، فيلتبس الكلام بين أن يكون منطوقًا من الشخصيّة أو من السارد[8].

---

[1] برنس، جيرالد: **قاموس السرديات**، ط1، تر: السيد إمام، القاهرة: ميرفت للنشر والتوزيع، 2003، ص75.

[2] ينظر العيد، يمنى: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص164-166

[3] سويدان، سامي: **في دلالية القصص وشعرية السرد**، ط1، بيروت: دار الآداب، 1991، ص188.

[4] ينظر العيد، يمنى: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص164-166

[5] ينظر بارت، رولان وآخرون: **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ط1، الرباط: سلسلة اتحاد الكتاب المغربي، 1992، ص138.

[6] برنس، جيرالد: **قاموس السرديات**، ص92.

[7] ينظر برنس، جيرالد: **قاموس السرديات**، ص76.

[8] ينظر العيد، يمنى: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص164-166.

وفي "أرواح كليمنجارو" ينوّع السارد باستخدام الأنماط الأسلوبيّة للسرد، إلّا أن أكثرها استخدامًا هو الأسلوب المباشر؛ إذ يتوقف السارد عن السرد معطيًا المجال للشخصيّات لتتحدّث بلسانها قائلة ما تريد، مستخدمًا الحوار وسيلة لذلك في أغلب الأحيان، ليجد القارئ نفسه وجهًا لوجه مع الشخصيّات، يستمع إلى أصواتها الخاصّة وهي تتكلّم فيزداد اندماجه فيما تقول؛ فالحوار "من أوضح الوسائل لإحداث وهم الفورية والحضور لدى القارئ"[1]، وهو وسيلة فعالة لتحريك خيال وتصوّر المتلقّي، يلقي على السرد الحيويّة ويكسر فيه الجمود، كما يعمل على " رفع الحجب عن عواطف الشخصيّة، أحاسيسها المختلفة، وشعورها الباطن تجاه الحوادث والشخصيّات الأخرى، وهو ما يسمّى عادة بالبوح والاعتراف"[2]. ومن أمثلة الحوار في الرواية ما جرى بين (هاري) وريما بعد أن سأل نورة بعض الأسئلة:

"– "**هاري، أظنك لن تحصل من نورة على شيء بهذه الأسئلة. إذا أردت نصيحتي دعها تتحدث لك عن قريتها، عن حياتها، عن ذكرياتها.**" **قالت ريما.**

– **وهل تعتقدين أنها ستقبل؟**

– **أظن ذلك، وإن لم تقبل سأساعدك.**"[3]

وقد يبنى الحوار على اللهجة العاميّة الخاصّة بالشخصيّة أحيانًا، لتكون بذلك أقرب إلى ذاتها وهويّتها، وليتذكر القارئ أنّه أمام مجموعة من الأشخاص تتنوع جنسياتهم ولغاتهم وأديانهم، لم يجمعهم سوى الهدف النبيل الذي جاءوا لتحقيقه، فها هي سوسن الفلسطينيّة تتكلّم مع (إميل) اللبناني في الحوار التالي:

"**جلست سوسن مقابل إميل. قالت له: إنت لبناني وبتفهم بهيك أمور، كيف شايفني؟**

– **يا خَيْتي، ريتا مرايتك تنكسِر.**

---

[1] أ. مندولاو: **الزمن والرواية**، ص132.

[2] نجم، محمد: **فن القصّة**، ط1، بيروت: دار صادر، 1996، ص96–97.

[3] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص194

- **"ليه بتحكي هيك" سألته سوسن بغضب.**

**فردّ بابتسامة عريضة: حتى أكون مرايتك!"**[1].

واستخدم السارد كذلك الأسلوب المباشر الذي دلّل عليه باستخدام الشخصيّة لضمير المتكلّم عند الحديث، ومثال ذلك: " **طلبُ يوسف الوحيد كان: أريد بيتًا بجانب البحر**"[2]، فهذه العبارة جاءت بلسان يوسف دون أن يتدخّل بها السارد أو ينقلها بطريقته، فوردت كما قالها صاحبها، لتكون كاملة بمشاعرها الخاصّة، وكأنّ القارئ يسمع صوت يوسف وهو يقولها بكلّ ما فيه من براءة الطفولة ووجع الحرب.

وكذلك استخدم الأسلوب المباشر الذي دلّل عليه الفعل المضارع مع ضمير المتكلّم، ومثال ذلك: "**أوصى والد نورة ابنته: " اذهبي واجلسي بجانب سرير نعمان لا أريده أن يصحو، ذلك المجنون! سيوقعنا في المشاكل**"[3].

وأمّا الأسلوب غير المباشر فلم يكثر استخدامه في الرواية، فجاء في مواضع قليلة عندما يكون الكلام خاصًّا بشخصيّات هامشيّة لا رئيسيّة، وفي مواقف عابرة لا علاقة لها بالمشاعر والعواطف، ومن أمثلته: " **حين سألت سوسن التي لفت الكوخ انتباهها أحد المرافقين، قال لها إنه كان يستخدم للحراسة**"[4]، فهنا يُستخدم لنقل جملة قصيرة قالها أحد المرافقين الذين لم يكن لهم دور بارز في القصّة، ولم تُعرف أسماؤهم أو ملامحهم، إنّما ورد ذكرهم في الرواية لتوضيح صورة الجو العام لها.

وأمّا النمط اللّا مباشر الحرّ، فقد استخدم كثيرًا في الرواية، وخصوصًا لنقل الأفكار والحوارات التي تدور في داخل الشخصيّة الواحدة، ومن أمثلته: " **استمعت إليه ريما دهشة،**

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص173-174.

[2] السابق، ص194.

[3] السابق، ص86.

[4] السابق، ص159.

**وفكّرت: إنّها المرّة الأولى التي تسمع فيها هذا الكلام من صول**"[1]، فهنا يتوقّف السارد موهمًا أنّه سيترك المجال لريما لتفكّر بصوتها، إلا إنّه يكمل مستخدمًا ضمير الغائب، ليتكلّم هو بما فكّرت، معطيًا القارئ الخيار ليسمع الكلام بصوته أو صوتها، وهنا يحدث التداخل الذي تكلّم عنه (جيرالد)، وكذلك الحال في تفكير محمود صديق جبريل، " **كان محمود يفكّر: هل يخططون لاستمالته؟ أم يفكرون بإحراجه؟**"[2].

### 6. لغة الرواية

تعدّ اللغة الروائية من أهم عناصر البناء الفنّي؛ فبها تصبح الرواية فنًا أدبيًا، تطوّعها لخدمتها؛ فتسرد بها وتصف، وتنقل أصوات الشخصيّات وأفكارها، ولا حرج من القول بأنّ وجود بقيّة العناصر مرتبط بوجودها، فهي الأساس الذي تتكئ عليه، وتختفي في غيابه[3]، فيقول (رولان بارت) عن القصّة: " هي نظام لغوي يعكس من خلفه نظام ثقافة الأمة التي أبدعتها وحضارتها"[4]، فمن خلال لغة القصّة يستطيع المتلقّي أن يستشفّ ما بها من إبداع وثقافة.

وممّا لا شكّ فيه أن الرواية لا يجب أن تُبنى على مستوى لغويّ واحد، يلتزمه السارد والشخصيات دون أن تحيد إحداها عنه، فوجود المستويات اللغوية حقيقة تفرض نفسها على العمل السردي، لاحتوائه على مجموعة من الشخصّيات المختلفة، تعبّر كل شخصية منها عن بيئتها ووضعها الثقافي والاجتماعي، فكان لا بدّ من اختيار اللغة التي تناسبها وتليق بها[5]، فالخطاب الروائي يستمدّ وجوده من لغة الواقع التي ترد على ألسنة المتكلمين حين يعبّرون عن ذواتهم وأهدافهم وأغراضهم[6]، مطبّقين بذلك المفهوم الحداثي للرواية، والذي يجعلها أفقًا مفتوحًا على الواقع، وهذا ما لا يتحقّق مع توحيد المستوى اللغوي الذي يفقد الرواية خصوصيتها

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص38.

[2] السابق، ص117.

[3] مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**، ص 108.

[4] بارت، رولان: **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، ط1، تر: منذر عياشي، حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1993، ص7-8.

[5] ينظر مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**، ص104.

[6] ينظر ابن مالك، سيدي محمد: ***اللغة ورؤية العالم في الخطاب الروائي***، **مجلّة الأثر**، ع16، 2012، ص27.

وواقعيتها[1]، وقد توقف عبد الملك مرتاض عند مستويات اللغة في الرواية، وقسّمها إلى مستويين:

1. مستوى السرد: وتكون لغته سليمة وراقية.

2. مستوى الحوار: وتكون لغته متدنيّة وعاميّة بالدرجة الأرذل.[2]

وسيتمّ تفصيل الحديث عن المستويين كالآتي:

**أولًا: لغة السرد**

وبالحديث عن مستوى السرد ولغته، يرى مرتاض أنّ عامّة النقّاد أجمعوا على أنّها يجب أن تكون فصحى، إلّا أنّ الأدباء يختلفون في كيفيّة استخدامها، فانقسمت عندهم إلى مستويين، فكثير من الكتّاب يكتبون بلغة بسيطة كلغة التقارير الصحفيّة، وقليل منهم يجيدون استخدم اللغة استخدامًا أدبيًا إبداعيًا، وهؤلاء في نظره هم الأدباء بحقّ، لأنّهم نهلوا اللغة من منابعها، وتذوّقوا جمالها، واستطاعوا إعادة صياغتها بطرق فنيّة تبرز جمال المعاني[3]. وجدير بالذكر أنّ لغة السارد لا تمثّل بالضرورة لغة الروائيّ؛ فلغة السرد قد تختلف عند الكاتب الواحد في رواياته المتعددة، باختلاف السارد الذي يختاره لكل رواية، وذلك لاختلاف المستوى الثقافي للساردين؛ فالسارد الذي يسرد بضمير(أنا) قد يكون شخصيّة مثقفة مرموقة في رواية، وقد يكون شخصيّة أميّة لم تدخل يومًا مدرسة، لذلك لا بدّ من اختلاف المستوى اللغوي للساردين رغم أن المؤلّف واحد.

وبناء على ما سبق، يتضح وجود مستويين لغويين في السرد كما بيّن مرتاض، الأوّل لغة تقريريّة بسيطة، والثاني لغة أدبية يمكن تسميتها بالشعرية لاعتمادها على البلاغة التي تعدّ

---

[1] ينظر إبراهيم، صنع الله وآخرون: **ملتقى الروائيين العرب الأول (شهادات ودراسات)**، ط1، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1993، ص79.

[2] مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**، ص102.

[3] ينظر السابق، ص114-115.

أساس الشعر[1]، ويعرّف (جون كوين) الشعرية بأنّها " طريقة معينة للتعبير عن محتوى، كان يمكن أن يعبّر عنه، دون أن يفقد شيئًا، من خلال لغة مباشرة"[2]، ويرى (أدونيس) أنّ " لغة الشعر هي اللغة الإشارة، في حين أنّ اللغة العادية هي اللغة الإيضاح"[3]، كما يمكن القول إنّ الشعرية في العمل الروائي هي " قدرة الجنس النثري على أن يستدعي شعريّته الخاصّة، ليتجاوز ما هو معياري إلى ما هو جمالي"[4]، وذلك باستخدام تقنيات روائية فنية، تبدع في تمثيل جوانب الحياة وتحويلها إلى مادّة أدبيّة[5]، فالشعرية تتحقق من خلال ورود عدد من المظاهر والتقنيات اللغوية، كإيقاع التكرار الذي ينشأ من تكرار ظاهرة صوتية في الرواية، والإستعارة التي تجذب القارئ وتدمجه بما يقرأ من خلال زيادة استشعاره للصورة[6]، ومخالفة الشائع في الأداء النحوي، واللجوء إلى الانزياح الدلالي، واستخدام الأساليب الإنشائية[7]، وكذلك من خلال "المزج الهائل بين بين الواقع والخيال، والحقيقة والوهم، والصدق والكذب، والشكّ واليقين"[8]، وهكذا يتضح أنّ اللغة اللغة الشعرية هي اللغة البعيدة عن المألوف والمباشرة، تعبّر عن المضامين والأفكار باستخدام الأساليب الفنيّة التي تعبث بتركيب اللغة ودلالاتها وصورها، فتضفي عليها لمسات من الجمال.

وإن كانت الشعريّة وسيلة لإبراز جماليات النصّ، وتجسيد المشاعر والأفكار الإنسانيّة، وإظهار عمق الأزمات الفكريّة والعاطفيّة، إلّا أنّ ذلك لا يعني بالضرورة أن تصبح هدفًا مباشرًا في الرواية[9]، على الرغم من أنّ بعض الروايات قد اتخذتها غاية بذاتها، فتعمّدت توظيفها بإفراط

---

[1] ينظر تودوروف، تزفيطان: **الشعرية:** ص28.

[2] كوين، جون: **بناء لغة الشعر**، تر: أحمد درويش، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1990، ص48.

[3] سعيد، علي أحمد: **مقدمة الشعر العربي**، ط3، بيروت: بيروت: دار العودة، 1979، ص125

[4] آل سعيد، نورة: **أصوات الصمت(مقالات في القصة والرواية القطرية)**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005، ص52.

[5] ينظر شعث، أحمد جبر: **شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة**، ط1، خان يونس: مكتبة الحسين، 2005، ص13.

[6] ينظر صالح: عالية: **البناء السردي في روايات إلياس خوري**، ط1، عمّان: أزمنة للنشر والتوزيع، 2005، ص218-219.

[7] ينظر السابق، ص220

[8] ينظر السابق، ص221.

[9] ينظر ديب، وئام رشيد: **تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994-2006**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010، ص286.

بإفراط ومبالغة، ابتداء من العنوان الشعري، مرورًا بالسرد وأساليبه، إلى لغة الوصف والتصوير، وذلك لكونها عنصرًا مهمًا في حداثة الرواية[1].

وعند النظر إلى لغة السرد في "أرواح كليمنجارو"، يتّضح أنّها لغة عربية فصيحة، تميل بدرجة كبيرة إلى الشعريّة، مبتعدة في كثير من الأحيان عن اللغة التقريريّة المباشرة؛ فقد استخدم الكاتب تقنيات تسمو بلغة النصّ وتجعل منه لوحة فنيّة شعريّة في مواقع كثيرة، من خلال استخدام الصور والاستعارات والخيال، وهذا ليس غريبًا على إبراهيم نصر الله؛ فهو شاعر قبل أن يكون روائيًّا، ويبدو أنّ لغته الروائية قد تأثّرت كثيرًا بشاعريته.

ومن الأمثلة على اللغة الشعريّة في الرواية، الإكثار من الصور التي تجعل النصّ مرئيًا مُشاهدًا، وتضفي عليه لمسات الحياة بألوانها وأصواتها، فيقول الكاتب واصفًا بداية تكوين فكرة التسلق عند ريما وما اعتراها من اضطراب بين التنفيذ أو التراجع: " **كانت الفكرة تتطاير في داخلها كعاصفة**"[2]، فقد جعل نصر الله من الفكرة وعنف حضورها وقوّته، وشدة تضاربها في داخلها كأنّها عاصفة هائجة لا تستطيع إيقافها أو الإمساك بها، فالصورة هنا جاءت لتعطي المعنى قوّة وحضورًا لم يكن ليكتسبه بلغة مباشرة. ووصف ريما في الوقت ذاته بقوله: "**هائجة مثل نمر وجد نفسه فجأة في قفص**"[3]، فها هو يصورها بالنمر الذي تسلب منها حريّته فجأة ويجد نفسه في قفص، وهي صورة تمتلئ بالاضطراب والعنف والخوف والقلق، مليئة بالحياة والصوت والصخب، والمشاعر التي تأتي على حين غرّة تهزّ كيان الإنسان ليفقد السيطرة على أفكاره، فاستطاعت بذلك أن توصل للقارئ مقدار الصراع الناشئ في داخل ريما مع الذات والخارج، وتشتّت أفكارها وعجزها عن التفكير السليم المنظّم للوصول إلى قرار.

وكذلك استخدم نصر الله التشخيص؛ فأعطى الحياة للجمادات، وأضفى عليها الصفات الإنسانيّة، وجعلها شخصيّات تتفاعل مع أبطال الرواية، فالبحر كان صديقًا ليوسف، يحمل

---

[1] ينظر آل سعيد، نورة: **أصوات الصمت**، ص51.

[2] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص20.

[3] السابق، ص20.

المشاعر، يحبّ ويحزن، فيقول يوسف لنفسه: " **البحر صديقك، فلا تتركه خلفك، لا تجعله يحزن، لا تكسر قلبه، أنت تعرف أنّه يحبّك، وسيحبّك الآن أكثر لأنّه أحسّ بك أكثر حين أصبحت فيه!**"[1]، وكذلك الجبل، كان شخصيّة رئيسية فاعلة في النصّ، تمتلك الإرادة والقدرة، فها هو السارد يتكلّم عن ريما: " **لم تستطع منع نفسها من استعادة تلك الحوارات، ربّما لأنّها كانت على يقين من أنّ الجبل سيسمعها، وبذلك سيكون أقرب إليها، أكثر رأفة بها وبمن معها ومحبّة لهم**"[2]، وقد تمّ تفصيل الحديث عن تشخيص الجبل في الفصل الأول من البحث[3].

وقد أكثر نصر الله من استخدام الاستعارات، لتنقل الفكرة والصورة بطريقة فنيّة حيّة، فيقول على سبيل المثال عند الحديث عن أخت غسان التي احترقت بعد أن أشعل المستوطنون النيران في البيت: " **لم تقل سوى تلك الجملة المتفحّمة على ما تبقّى من رماد شفتيها**"[4]، فجعل من الجملة اللامحسوسة جسمًا متفحمًا يخرج من فمها المتفحّم كبقيّة جسدها المحترق بالكامل، وجعل من شفتيها جمرًا انتهى من الاشتعال فصار رمادًا متراكمًا، وكلاهما على سبيل الاستعارة المكنيّة، فهنا تبرز صورة الاحتراق الكامل، ليصبح جسد الفتاة حطبًا أو جمرًا اشتعل حتى تآكل كله وانطفأ، ولم يبقَ منه سوى الرماد الذي يدلّ على أنّ جسدًا ما كان حيًّا، اختفى لونه وبريقه ليصبح رماديًا فقط، فالصورة هنا قد اختفت منها كلّ الألوان، وانطفأت فيها كلّ معالم الحياة، لتقدّم مشهدًا معبرًا للموت بطريقة قاسية وعنيفة تترك أثرًا عميقًا في نفس المتلقّي.

وكذلك استخدم نصر الله الخيال ودمجه في المواقف الحقيقيّة، فالخيال والواقع وجهان لعملة واحدة، أحدهما يظهر ويتجلّى بالمواقف والأحداث، والآخر يظلّ حبيسًا في المخيلة، وقد أضاف استخدامهما في موضع واحد نوعًا من الشعريّة التي ترتقي بالنصّ وتبعده عن الجمود، وعلى سبيل المثال، عندما كانت نورة تقترب من القمّة في آخر لحظات رحلة الصعود، " **أغمضت نورة عينيها، وقد بدأت تحسّ أنّ شيئًا ما يحدث لساقها المبتورة. بعد قليل تأكد لها**

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص135.

[2] السابق، ص130 .

[3] ينظر البحث، ص23-24.

[4] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص29.

**أن ساقها تنمو، تنمو ببطء**"[1]، فالواقع هنا أنّ نورة بدأت تستعيد ما فقدت من ذاتها، وانتصرت على الضعف الذي قد يسبّبه غياب ساقها المبتورة، فقوّتها الروحيّة جعلتها كاملة تمامًا. وأمّا الخيال فهو نمو الساق من جديد بصورتها الماديّة المحسوسة، فاندمج الواقع والخيال ليكونا صورة شاملة للموقف الذي عاشته نورة في تلك اللحظة، فالخيال هنا وجه آخر غير مرئي للواقع، استطاع الكاتب أن يقدمه بطريقة لا تنافي الواقع، إنما تكمله.

وأكثر الكاتب من استخدام التكرار في الرواية، فتكرّرت بعض الكلمات لتضيف إيقاعًا موسيقيًا للرواية، ولتشكل متعة للقارئ حين يتبع الكلمة أختها، ومن أمثلته: " **لن يكون هناك سوى شيء واحد: الثلج والثلج والثلج**"[2]، وكذلك حدث التكرار لكلمة واحدة في جملتين متتاليتين، مما يضفي نوعًا من الراحة والانسجام بين الجملة وأختها، ومن أمثلته تكرار كلمة شبّاك في قول السارد: " **رفع بصره نحو الضوء الشحيح القادم من شباك الغرفة الصغير، الشباك الذي حصّنوه بحديد وشبك ضيق**"[3].

وكذلك استخدم الكاتب في لغة السرد أسلوبًا واحدًا من الأساليب الإنشائية وهو الاستفهام، تاركًا الأساليب الأخرى لتستخدمها الشخصيات في الحوار، ومن أمثلة الاستفهام: " **انفجرت عين غسان مثل بالون، هل فقأها جسم حاد؟ هل صهرتها النار؟ لن يعرف أبدًا**"[4]، فالأسئلة التي يطرحها السارد لم تخرج إلى معانٍ بلاغية حقيقية بقدر ما جاءت لتبني جسورًا من التواصل والتفاهم بينه وبين المتلقّي، فالسارد هنا يدّعي جهله بجزئيّة من جزئيّات الرواية ويتظاهر بالتفكير وطرح الأسئلة، ليثير عند المتلقّي دافعيّة التفكير، فيفكّر ويُعمِل عقله وخياله للبحث عن حقيقة مجهولة تركها السارد غامضة أمامه.

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص355.

[2] السابق، ص17.

[3] السابق، ص31.

[4] السابق، ص29.

**ثانيًا: لغة الحوار**

يعتبر الحوار مجالًا فسيحًا لإبداء الآراء؛ فهو المتنفّس الذي يعطي المتحاورين الحريّة لقول ما يريدون، والتعبير عن آرائهم السياسية والاجتماعية والثقافيّة[1]، كما يسهم في الكشف عن النفسية المتحاورة والإيحاء بصدى الحدث فيها، مما يساعد في تطوير هذا الحدث[2]، وأمّا بالحديث عن لغته، فيتضح أنّها تأتي في ثلاثة أشكال، إمّا أن تصاغ بالعربية الفصيحة بالكامل، أو بإحدى اللهجات العاميّة، أو أن تجمع بينهما في النصّ الواحد[3]، وانطلق المُتبنّون للشكلين الثاني والثالث من منطلق النظرة الواقعيّة للأمور؛ فالإنسان يستخدم العامية في حواره اليومي، يعبر بها عن شؤون حياته وأفكاره ومشاعره، كما تتسم العاميّة بالأمانة في تصوير المجتمع الذي يتكون من طبقات مختلفة، ومن غير المعقول أن يتكلّم كلّ أبناء هذه الطبقات لغة واحدة؛ فلغة الأميّ بلا شكّ تختلف تمامًا عن لغة المثقف، وليس مقبولًا أن ينطقا في الحوار الروائي بلغة واحدة فصيحة ومنمّقة[4].

وفي "أرواح كليمنجارو" استخدم نصر الله الشكل الثالث من أشكال لغة الحوار، حيث جمع بين الفصيحة والعاميّة، فجاءت بعض حواراته بالعربية الفصيحة، وبعضها بالعاميّة، أو خليط من الفصيحة والعاميّة في حوار واحد. وأمّا استخدامه للفصيحة وحدها فقد تركّز في الحوارات التي جرت بين الأبطال الأجانب الذين لم تكن العربية لغتهم، بل تنوعت لغاتهم واختلفت بتنوع جنسيّاتهم، فاستخدمها لاستحالة إنطاقهم بلغاتهم الأصلية؛ إذ يقحم هذا النصّ بصدامات لغوية معقدة، ولكن عندما نطقوا جميعًا في الرواية باللغة ذاتها بدوا وكأنهم كتلة واحدة متمازجة، مما ينسي القارئ اختلاف لغاتهم، وما قد يعتريهم من صعوبات في الاتصال والتواصل بين بعضهم البعض، إلا أنّ نصر الله قد أشار في ثلاثة مواضع من الرواية إلى هذا الأمر، فيقول: " **لم تكن اللغة عائقًا بين جيسيكا ونجاة؛ لأن الثانية تتقن الإنجليزية كأهلها**"،

---

[1] ينظر نظيف، محمد: **الحوار وخصائص التفاعل التواصلي (دراسة تطبيقيّة في الدراسات التداوليّة)**، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2010، ص63.

[2] ينظر أحمد، فتوح: ***لغة الحوار الروائي***، **مجلّة فصول**، م2، ع2، 1982، ص83.

[3] ينظر الفيصل، سمر روحي: **قضايا اللغة العربية في العصر الحديث**، أبو ظبي: نادي تراث الإمارات، 2007، ص115.

[4] ينظر السابق، ص120-121

وهذه إشارة سريعة يذكّر فيها الكاتب بهذا الاختلاف، ويعطي تعليلًا لانعدام المشكلة في التواصل، وعندما أراد (هاري) أن يتكلّم مع يوسف طلب من سوسن المساعدة بالترجمة، " **أحبّ أن أتحدّث مع يوسف، هل باستطاعتك مساعدتي على الترجمة؟**"[1]، وكذلك طلب من ريما مساعدته في الترجمة للحديث مع نورة، " **هل يمكن أن تساعدينا على الترجمة أنا ونورة؟**"[2]، ولم يعرّج نصر الله على ذكر الاختلاف اللغوي في غير هذه المواضع، فجاء الأوّل تعليلًا سريعًا، والموضعان الآخران في طلب الترجمة لإتمام الحوارين مع يوسف ونورة، وكلاهما يمكن أن يعدّ حوارًا صحفيًا، وليس حورًا وجدانيًا أخويًا، لذلك جنح فيهما الكاتب إلى الواقعية التي تحتّم وجود الاختلاف ومشكلة التواصل، بينما لم يذكر أيّ تلميح في الحوارات العاديّة الوجدانية عن هذه المشكلة، ليوصل رسالة مفادها أن وحدة الهدف أقوى من اختلاف اللغات؛ فغاية الأبطال الإنسانيّة النبيلة خلقت نوعًا آخر من التواصل الروحي السهل السلس.

وأمّا في حوارات الشخصيّات العربية، فقد جاء كثير منها خليطًا بين الفصيحة والعاميّة، لتضفي على النصّ جوًّا من التنوع اللطيف، الموحي بالواقعيّة إذ تنطق الشخصيّات كلمات من ثقافتها بحريّة وعفويّة، فيستطيع القارئ أن يسمع الكلمات من أفواه أصحابها بأصواتهم الشخصيّة، لتعكس بذلك صورة بيئاتهم وثقافاتهم، وأحيانًا المستوى العمري أو العلمي للشخصيّة، والحوار بين نورة وأخيها الصغير نعمان من الأمثلة البارزة على هذا الانعكاس، " **لازم تعترفي إنك أخطأت لأنك ما سمحتي لي أروح معك. أنا الوحيد إللي بقدر يحميك إذا هاجمتك الأسود.**

**– اطمئن، الأسود ستكون بعيدة، وهناك أشخاص سيكونون معي ويحموننني.**

**– لا، لا، لا يمكن واحد يحميك مثل ما راح أحميك أنا. اسألي أبوي، مين كان يحميك من الجنود الإسرائيليين؟**"[3].

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص161.

[2] السابق، ص193.

[3] السابق، ص83.

وهكذا يتّضح من هذا الحوار مراعاة الفروق بين الشخصيّات؛ فالكاتب يترك الطفل الصغير نعمان يتحدّث بعفوية مطلقة بلهجته العاميّة البسيطة بما يتناسب مع عمره، دون أن يحمّله ما يفوق قدراته من الكلمات، فيبدو شخصية متكلّفة لا تستطيع تمثيل ذاتها كما هي، وأمّا ردّ نورة فكان بالفصيحة التي تتناسب معها، فلم تكن ركيكة ولا جزلة، فهي فتاة كبيرة ناضجة، وتتعلّم في المدرسة، وهذا ما عكسه الحوار.

وتنوّعت اللهجات العاميّة في الرواية تبعًا لأصحابها، فتكلّمت الشخصيات بلهجات أوطانها، لتذكّر القارئ أنّ هذا المزيج المتجانس لم يأت من مكان واحد، بل جاء كلّ شخص من دولة مختلفة، يحمل شخصيّته الخاصة، وأفكاره الذاتية وثقافة بلاده، فكانت اللهجة بمثابة هويّة تبرزها الشخصية بمجرد النطق، فتكلّمت سهام في بعض حواراتها بالعاميّة المصريّة، كحوارها مع جدّتها قبل صعودها الجبل:

"**- عارفة بفكّر بإيه يا سهام؟**

**- لا والله مش عارفة يا أمينة!**

**- تفتكري في لسة مجال أطلع معاك الجبل؟ وإلا تفتكري تأخرت شوية؟**

**- عاوزة الحق، أظن تأخرت كتير!**"[1].

كما تكلّم كلّ من يوسف ونورة وسوسن بالعاميّة الفلسطينيّة، وأمثلته كثيرة في الرواية، وكذلك (إميل) الذي لم يقتصر استخدامه للعاميّة اللبنانيّة على الكلمات، بل تجاوزها مغنيًا موالًا لبنانيًا من تأليفه، مما زاد من تعمّقه بهويّته:

"**قمت الصبح، قبل الصبح، كان القمر غفيان**

**ورموشه بتنقّط ندى.. وخده الحلو سِكران**

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص256.

**عمخدته كان العشب غافي وسبع غزلان**

**نفسي ابمنامه وصحوته.. يا ريْتني فنان**

**لرسم.. شفافه إبوستي.. وصدره بصهيل حصان...**"[1].

ولم يكتفِ نصر الله بالتنوع اللهجي في الحوار، بل تجاوزه إلى تنوّع لغوي، وهذا ما اتضح من خلال استخدام بعض الكلمات والعبارات التي تعلّمتها الشخصيّات من اللغة التنزانيّة من خلال (صول)، وظلّت تكرّرها في مواضع متفرّقة من الرواية، مثل: "ويرا ويرا" التي تعني هيّا هيّا[2]، و"بولي بولي" التي تعني ببطء ببطء[3]، و"هاكونا ماتاتا" التي تعني إنّ كلّ شيء بخير[4]، كما تخلّلت الرواية بعض الأناشيد التنزانيّة الخاصّة بصعود الجبل، ومنها:

"**jambo jambo bwana**

**Habari gain**

**Mzuri sana**

**Wageni wakaribiahiahwa**

**Kilimanjaro hakuna matata**

**jambo jambo bwana**"[5].

وقد أورد نصر الله ترجمتها في حاشية الكتاب[6].

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص 174.

[2] ينظر السابق، ص56.

[3] ينظر السابق، ص90.

[4] ينظر السابق، ص39 .

[5] السابق، ص66.

[6] ترجمة الأغنية هي: " أهلا بك أهلا أيّها السيّد/ كيف حالك؟/ بخير؟/ أهلا بك أيّها الغريب/ في كليمنجارو كل شيء بخير/ أهلًا بك أيّها السيّد". السابق، ص66.

### 7. تعدّد الخطابات الروائية

الخطاب الروائي هو " الطريقة التي بواسطتها يتم إيصال القصة أو التعبير عنها"[1]، وقد تتعدّد الخطابات الروائية في الرواية الواحدة، لتضم التقارير والمذكرات والرسائل والخطب وغيرها من الطرق والوسائل التي تسهم في نقل الأحداث وتقديمها للمتلقي[2]، وقد تعدّدت الخطابات في " أرواح كليمنجارو"، فكانت كالتالي:

**أولًا:** الأخبار المتلفزة، وتمثّلت في سماع والد نورة خبرًا يخصّ الأحوال الجويّة: " **ويتوقّع الخبراء أن يكون شتاء هذا العام هو الأكثر قسوة في العالم منذ خمسين سنة**"[3]، فلم تُنقل هذه المعلومة إلى القارئ على لسان السارد أو الشخصيّات، بل تركها نصر الله تنساب إليه بطريقة أكثر تأثيرًا، من خلال سلطة إعلامية تحتلّ حياة الإنسان وتمثّل في كثير من الأحيان مصدر معرفته، وهي سلطة الإعلام المرئي المتلفز.

**ثانيًا:** التقارير الطبيّة، فقد تلقت ريما تقريرًا طبيًّا خاصًّا بوضع نورة الصحّي، قبل ليلة واحدة من السفر، وهذا جزء منه: " **في الوقت الحالي تحتاج نورة إلى الراحة، ويحتاج الجرح في الطرف إلى التنظيف، حتى نسمح للجلد أن يلتئم؛ ومن اليوم حتى بدء الرحلة لا يوجد الكثير الذي يمكن أن نفعله...**"[4]، جاء التقرير الطبّي ليضفي على هذه المعلومة جديّة وقلقًا مضاعفين، مظهرًا الخطورة التي ستتعرّض لها نورة حال صعودها الجبل، وتاركًا المجال للقارئ حتى يتخيل عواقب القيام بهذه المغامرة في ظل وضع صحي متأرجح، ليدرك مدى الإرادة التي تحلّت بها هذه الفتاة في رحلة صعودها الصعبة.

**ثالثًا:** المكالمات الهاتفية: أجرت شخصيات الرواية مكالمات هاتفية خلال رحلة الصعود، فقد هاتف الأطفال يوسف ونورة وغسان عائلاتهم، كما هاتف (جبريل) بعض موظفي شركته، ولم يُنقل في الرواية سوى جانب واحد من هذه المحادثات، وهو صوت أبطال الرواية، بينما بقيت

---

[1] يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي**، ط3، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1997، ص169.

[2] ينظر السابق، ص202-203.

[3] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص21.

[4] السابق، ص54.

أصوات الأشخاص في الطرف الآخر من المكالمات غائبة تعرف بالتخمين، ومن أمثلة المكالمات، اتّصال يوسف بوالدته، وهذا جزء منه:

"**– شو أخبار الجاجات؟ بيوكلن مليح؟**

...–

**– وكم بيظة بيبيظن في اليوم؟**

...–

**– الله وأكبر! شو إللي صار إلهن؟! حتى آخر يوم إلي في غزّة كانن بيبيظن عشر بيظات!**"[1].

ولا يخفى على القارئ ما في المكالمات من بساطة وعفويّة، تنقل تفكير أطفال ما زالوا رغم صعوبة الرحلة يحملون همومهم الصغيرة، ومشاعرهم البريئة، ليظهروا بصورتهم العاديّة قبل أن يكونوا أبطالًا في رحلة صعود مرهقة، فيراهم القارئ عن قرب أطفالًا لا أبطالًا.

**رابعًا:** الرسائل، بنوعيها الهاتفيّة والورقيّة، فقد تلقّت (جيسيكا) رسالة هاتفيّة من (توم) بعد أن تراجع عن صعود الجبل، ومحتواها: " **كان لا بدّ من ذهابي إلى باريس، تعرفين، لم آتِ معك إلّا لأنّني أحببت أن نصعد الجبل معًا. أعتذر لكِ، أعرف أنّ هذا الاعتذار لا يكفي، وأنّني أربكتك بما حدث...**"[2]، وأمّا الرسائل الورقيّة فتمثّلت بما أرسله (هاري) إلى (صول) بعد عودته إلى فرنسا، يخبره فيها عن كيفيّة معرفته عن الرحلة، لتكون هذه الرسالة خاتمة الرواية، تحمل حقيقة هاري القادم من رواية، ولتؤكد على أنّ صول قد أصبح شخصيّة في رواية أيضًا[3]، وكأنّ الكاتب يقول إنّ أبطال الروايات كانوا يومًا حقيقيين، عاشوا الأحداث بحلوها ومرّها، ثمّ أصبحوا من ورق تحتضنه الكتب، فعلى الإنسان أن يفعل شيئًا يستحقّ أن يخلّد في عمل أدبيّ يبقى حتى بعد موته، يُقرأ لأجيال وأجيال، كما فعل أبطال رحلة صعود (كليمنجارو)، فخلّدوا ذواتهم في هذه الرواية.

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص268.

[2] السابق، 184.

[3] ينظر السابق، ص382–383.

# الفصل الثالث

# بناء الشخصيّات في الرواية

**1. مدخل إلى الشخصيّة الروائيّة**

**أ. مفهوم الشخصيّة الروائية وأهميّتها**

**ب. أنواع الشخصيّة الروائية وأبعادها**

**2. الشخصيّات في "أرواح كليمنجارو"**

**أ. الأطفال**

**ب. المنظّمون لرحلة الصعود**

**ج. المتطوّعون في رحلة الصعود**

**د. الشخصيّات الثانويّة**

# الفصل الثالث

# بناء الشخصيّات في الرواية

## 1. مدخل إلى الشخصيّة الروائيّة

### أ. مفهوم الشخصيّة الروائية وأهميّتها

يعدّ مصطلح الشخصيّة من المصطلحات العائمة التي لم يُتفق على تعريف واحد لها؛ فقد تنوّعت تعريفاتها وتباينت وفقًا لتباين الرؤى النقديّة، فيصفها (رولان بارت) بقوله: " الشخصيّات في الأساس كائنات ورقيّة"[1]، ويوافقه (تودوروف) في هذا، فيجعل من الشخصيّة قضيّة لسانية لا تتواجد خارج الكلمات، رافضًا بذلك الخلط بين الشخصيّة والشخص، أيّ الإنسان الواقعي من لحم ودم[2]، ولكنّه يعود ليقول: " سيكون من العبث رفض أيّة علاقة بين الشخصية والشخص: تمثّل الشخصيات أشخاصًا تبعًا لظروف خاصّة بالتخييل"[3]، فها هو يعترف بذاتيّة الشخصيّة وإمكانيّة مشابهتها للأشخاص الواقعيّين؛ فتحمل مثلهم الأفكار والمشاعر والأحلام، وتمرّ بتجارب إنسانيّة تغيّرها وتؤثّر فيها، ويذهب (جيرالد برنس) إلى تعريفها بأنّها: " كائن موهوب بصفات بشريّة وملتزم بأحداث بشريّة"[4]، ليكون بذلك أكثر تقريبًا بينها وبين الشخص الواقعيّ، إذ يضفي عليها الصفات البشريّة نافيًا أن تكون مجرد كلمات على الورق.

ولعلّ أبسط تعريف للشخصيّة يتمثّل في كونها " أحد الأفراد الخياليّين أو الواقعيّين الذين تدور حولهم أحداث القصّة أو المسرحيّة"[5]، وتشكّل ركيزة مهمّة من الركائز الأساسية في الرواية، يعتمد عليها نجاح المؤلّف الذي لا يحقّق معنى الإبداع إلّا إذا أتقن بناء شخصيّاته"[6]، فهي الفاعلة الأساسية للأحداث التي لا تقوم إلّا بوجود من يُحدثها[7].

---

[1] بارت، رولان: **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، ص72.

[2] ينظر تودوروف، تزفيطان: **مفاهيم سرديّة**، تر: عبد الرحمن مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، 2005، ص71.

[3] السابق، ص 71.

[4] برنس، جيرالد: **المصطلح السردي**، ت: عابد خزندار، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص42.

[5] وهبة، مجدي وكامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط2، بيروت: مكتبة لبنان، 1984،ص208.

[6] التوتجي، محمد: **المعجم المفصّل في الأدب**، ط2، بيروت: دار الكتب العلميّة، 1999، ص547.

[7] ينظر العيد، يمنى: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص42.

واحتلّت الشخصيّة مكانة عالية في الرواية التقليديّة، فقد اهتمّت بها وسعت إلى إبراز صورتها الإنسانيّة الواقعيّة، وعرّت من خلالها نقص المجتمع وكشفت عيوبه، كما جعلت منها مرآة تعكس العصر وقيمه، وما فيه من آمال في نفوس النّاس، وأحلام وطموحات تشغل جزءًا كبيرًا من تفكيرهم وحياتهم، وهذا على عكس رواية الحداثة التي تهمّش الشخصية وتدعو إلى فصلها عن الواقع، وإبعادها عن تمثيل المجتمع الحقيقي، على اعتبارها عنصرًا فنيًّا في عمل أدبيّ لا يتجاوز وظيفته، لتحرمها بذلك من حقّها بامتلاك كيان اجتماعيّ ونفسيّ[1].

وللشخصيّات أهميّة كبيرة في العمل الروائيّ إضافة إلى دورها الأساسيّ في نقل الحدث؛ فهي مصدر أساسيّ للإمتاع والتشويق؛ وذلك لأنّها تثير ميول الإنسان الطبيعيّة للتحليل النفسيّ لشخصيّة جديدة تحيا أمامه ويقرأ تفاصيل حياتها ويشاهدها[2]، كما قد تمثّل القصّة وسيلة بوح واعتراف للقارئ حين يصادف شخصيّة تماثله أو تشبهه، فيرى انعكاس روحه فيها، ويشاهد ذاته في تصرّفاتها، كأنّها تبوح بما يختلج في نفسه ويعجز عن إخراجه والتعبير عنه[3]، ولا شكّ أنّ هذا يساعده على الاندماج في العالم الروائي، والولوج إلى عمق النصّ من خلال الامتزاج بحياة الشخصيّات، والشعور بما يراودها من أحاسيس، ممّا يسرّع في وصول الرسالة المقصودة والفكرة المرجوّة من العمل الأدبيّ.

ولا يخفى ما للشخصيّة من دور كبير في التعبير عن آراء الكاتب ومعتقداته؛ فلكلّ شخصيّة آراؤها الاجتماعيّة والفلسفيّة والعاطفيّة، يكشف عنها سلوكها وحديثها في القصّة، يستغلّها الكاتب ليخفي خلفها آراءه الخاصّة وأفكاره الذاتيّة، من خلال التعبير عنها بطريقة غير مباشرة[4]، وهكذا تكون الشخصيّة وسيلة يبرئ الكاتب ذاته من خلالها، فيجعلها واجهته لقول ما يريد بذكاء وحنكة.

---

[1] ينظر مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**، ص79-80.

[2] ينظر نجم، محمد يوسف: **فنّ القصّة**، ص51.

[3] ينظر السابق، ص53.

[4] ينظر غنيمي، محمد هلال: **النقد الأدبي الحديث**، ط6، القاهرة: شركة نهضة مصر، 2005، ص516.

**ب. أنواع الشخصيّات الروائية وأبعادها**

ومن حيث أنواع الشخصيّات، فيمكن تصنيفها بناء على محـدّدين رئيسـيّين، أوّلهمـا مركزيّة الشخصيّة وأهميّة دورها في الرواية، فقسّمت على أساسـه إلـى شخصـيّة رئيسـيّة "محوريّة"، وشخصيّة ثانوية تكتفي بوظيفة مرحليّة، وأمّا الأولى، فهي " الشخصيّة التـي تقـود الفعل وتدفعه إلى الأمام في الدراما أو الرواية أو أعمال أدبية أخرى"[1]، فهي صـاحبة السـلطة القائمة بالدور الأكبر في الرواية، تسند إليهـا وظـائف وأدوار لا تسـند إلـى غيرهـا مـن الشخصيّات[2]، وأمّا الشخصية الثانوية فهي التي " تقوم بأدوار أقل في تفاصيل شؤونها"[3]، ومـع ذلك تمتلك أهميّة خاصّة لا يمكن الاستغناء عنها؛ حيث تقوم بالاندماج والتفاعل مع الشخصـيّة الرئيسيّة، مضيئة بذلك جوانبها الخفيّة، وتكشف عن سلوكها وتبيّن أبعادها[4].

والمحدّد الآخر للشخصية هو خاصيّة الثبات أو التغيّر، فقسّـمت علـى أساسـه إلـى شخصيّات سكونيّة، وهي التي تظلّ ثابتة طوال السرد لا تتغيّر[5]، وسميّت أيضًا بالبسيطة لبساطة تفاعلها مع الأحداث، فهي تمثّل عاطفة واحدة وصفة واحدة، تسود من بداية القصّة إلى نهايتها[6]، نهايتها[6]، لذلك لا تمثّل مصدر إدهاش أو مفاجأة للقارئ، و النوع الآخر هو الشخصيّات الديناميّة الديناميّة التي تمتاز بالتحوّل والتغيّر تبعًا لتغيّر الحدث، فتنمو لنموه وتخبت لخبوته[7]، فهي " ذات ذات عمق واضح وأبعاد مركّبة وتطوّر مكتمل وقادرة على أن تدهش القارئ إدهاشاً مقنعًا مرّات عدّة"[8].

---

[1] فتحي، إبراهيم: **معجم المصطلحات الأدبية**، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986، ص211.

[2] ينظر بو عزّة، محمد: **تحليل النصّ السردي (تقنيات ومفاهيم)**، ط1، الجزائر: دار الاختلاف، 2010، ص53.

[3] غنيمي، محمد هلال: **النقد الأدبي الحديث**، ص533.

[4] ينظر زعرب، صبحية عودة : **غسّان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي**، عمّـان: دار مجـدلاوي، 2006، ص132.

[5] ينظر بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيّة)**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990، ص215.

[6] ينظر غنيمي، محمد هلال: **النقد الأدبي الحديث**، ص529.

[7] ينظر بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيّة)**، ص215.

[8] فتحي، إبراهيم: **معجم المصطلحات الأدبية**، ص212.

وللشخصيّة أربعة أبعاد تتكوّن منها، فتحدّدها وتصفها وصفًا دقيقًا، وهي البعد الخارجيّ (الفيزيائيّ)، والبعد الداخليّ (النفسيّ)، والبعد الاجتماعيّ، والبعد الفكريّ[1]، وتوضيحها كالتالي:

1. البعد الخارجيّ: يشمل هذا البعد المظهر المادّي العام للشخصيّة وشكلها الظاهريّ، فيهتمّ بملامح الشخصيّة وطولها وعمرها وملابسها، ووسامتها أو دمامة شكلها، وقوّتها الجسمانيّة أوضعفها، ولهذا الجانب أهميّة كبيرة؛ فهو طريق القارئ لاكتشاف الجوانب والأبعاد الأخرى، فغالبًا ما يكتشف المتلقي المكانة الاجتماعيّة للشخصيّة من خلال شكلها ونوعيّة ملابسها[2].

2. البعد النفسيّ: ويختصّ هذا البعد بإظهار الجوانب النفسيّة للشخصيّة، فيصوّر مشاعرها وعواطفها وطبائعها وسلوكها، ومواقفها الذاتيّة من كلّ ما يحدث حولها[3]، وهو من أهمّ أبعاد الشخصيّة في الرواية؛ حيث يعمل كلّ من الحدث والحوار والصراع على إظهار هذا البعد وإبرازه لبيان أعماق الشخصيّة وإضاءتها من الداخل[4]، فبذلك يكون أداة لرصد التحوّلات في النفس البشريّة إزاء تعرّضها للأحداث والمواقف المختلفة في الحياة.

3. البعد الاجتماعيّ: "يهتمّ بتصوير الشخصيّة، من حيث مركزها الاجتماعيّ، وثقافتها وميولها والوسط الذي تتحرك فيه"[5]، ولهذا أهميّة كبيرة في تبرير سلوك الشخصيّة وتصرّفاتها، وتسليط الضوء على مشاكل المجتمع وثغراته من خلالها[6].

4. البعد الفكريّ: ويمثّل الفكر السياسيّ أو الدينيّ الذي يتبنّاه الإنسان، والقيم التي يدافع عنها ويناضل من أجلها[7].

---

[1] ينظر فتّاح، علي عبد الرحمن: ***تقنيات بناء الشخصيّة في رواية ثرثرة فوق النيل***، **مجلّة الآداب**، جامعة بغداد، ع102، 2012، ص50.

[2] ينظر السابق، ص50.

[3] ينظر شريبط ، شريبط أحمد: **تطوّر البنية الفنيّة في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985م**، دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب، 1998، ص35.

[4] ينظر الموسى، خليل: ***التحوّلات النفسيّة والذهنية في الشخصيّة الروائية***، **مجلّة المعرفة**، ع395 ، 1996، ص110.

[5] شريبط ، شريبط أحمد: **تطوّر البنية الفنيّة في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985م**، ص35.

[6] ينظر فتّاح، علي عبد الرحمن: **تقنيات بناء الشخصيّة في رواية ثرثرة فوق النيل**، ص51.

[7] ينظر السابق، ص52.

## 2. الشخصيّات في رواية "أرواح كليمنجارو"

تعدّدت الشخصيّات الرئيسيّة والثانويّة في " أرواح كليمنجارو"؛ فقد سلّط نصر الله الضوء على مجموعة كبيرة من الشخصيّات الرئيسيّة، وأعطاها اهتمامًا متقاربًا، فدخل إلى أعماقها ووصف مشاعرها بدقّة، وبيّن تأثير مجريات الأحداث على تفكيرها، مفسحًا بذلك المجال لعدد من الشرائح المجتمعية المختلفة لتشارك بإعطاء الصورة الإنسانيّة الشاملة لجنسيّات وأديان وأعمار ومهن مختلفة، جمعهم مكان واحد، وهدف إنسانيّ مشترك، ليقدّم بذلك صورة عامّة عن النفس البشريّة التي تحاول الصعود إلى قمم الذات، وصورة أخرى مصغرة للعالم والآلية التي يجب أن يكون عليها عندما يتعاون أبناؤه، محقّقين بذلك سلامًا ومحبّة يجب أن تسود، ولم يهمل نصر الله الشخصيّات الثانوية؛ فأعطاها أدوارًا ساهمت في بناء الأحداث والتأثير على مجرياتها، كما سيتّضح عند الحديث عنها.

وجدير بالذكر أنّ بعض الشخصيّات الرئيسيّة جاءت انعكاسًا لشخصيّات حقيقيّة شاركت في رحلة الصعود، فمزج الكاتب الشخصيّة الحقيقيّة ببعض الخيال الروائيّ، وأضاف أحداثًا قصصيّة تفيد في خدمة الفكرة العامّة للرواية، ليكوّن بذلك شخصيّات روائية واقعيّة.

### أ. الأطفال

**1. نورة:** وهي أولى الأطفال الثلاثة الذي يعانون من فقد بعض أطرافهم، فتاة من إحدى قرى محافظة نابلس، لم يركّز الكاتب على البعد المادّي في شخصيّتها إلّا فيما يتعلّق بإصابتها؛ فلم يذكر تفاصيل شكلها أو ملابسها، واستعاض عن ذلك بالتركيز على البتر في رجلها، فجعل من هذا الشيء الوصف الأوّل لها؛ لتكون صورة البتر حاضرة كلّما ذُكر اسمها؛ حتّى لا ينسى القارئ أنّه أمام شخصيّة غير عاديّة، وقدرات جسديّة محدودة، مؤكدًا بذلك عظمة إنجازها في الوصول إلى القمّة التي يعجز عن وصولها الأصحّاء، " **إذ تبين بعد أن قررت نورة الصعود أن رجلها مبتورة من منتصف الفخذ، وأنها بذلك بركبة واحدة فقط**"[1]. وكانت ابتسامة نورة التي حرصت عليها طوال الرحلة من الجوانب الماديّة المهمّة الأخرى التي كان لها صدى في

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص54.

شخصيّتها، " **كانت أكثر رعاية لابتسامتها من أيّ نمرة لصغارها في السهول**"[1]، ويقود مظهر الابتسامة الماديّ إلى الكشف عن أحد أبعاد نورة النفسيّة المهمّة المتمثل بالرّوح المرحة التي تقابل صعوبات الحياة بأمل وابتسامة، فلا تستسلم لمرارة الواقع ولا ترضخ لآلامه، كما تكشف عن شخصيّة تسعى لإظهار جانب القوّة فيها وإن كانت تصارع في داخلها معارك طاحنة، أو تواجه موجة ضعف قد تصيب أيّ إنسان، فنورة كانت تكابر طوال الرحلة ولم تعترف بالتعب أو الألم، ورفضت أي صورة تبدو فيها ابتسامتها ناقصة؛ لأنها لم ترغب في الحصول على نظرة الشفقة من الآخرين، فتسترت بستار القوة، إذ كانت ترعبها فكرة الشعور بالعجز أمام أيّ أحد، وهذا ما جعلها تنهار في البكاء للمرّة الأولى أمام سوسن لتصرخ قائلة: " **أنا لست عاجزة ليحملوني، أنا لست عاجزة**"[2]، فحاولت طوال الرحلة الابتعاد عن كلّ ما يظهر ضعفها، فلم تقل إنّها تعاني من الألم على الرغم من سوء وضع رجلها خلال الرحلة، فعندما سألها (جون) والدكتورة أروى إن كانت تشعر بألم أو تعب، أجابت: " **الطرف الصناعي هو التعبان!**"[3]، مما دفع ريما أن تقدّم لها النصيحة لاحقًا بقولها: " **بإمكانك أن تضحكي أمام الكميرا وأن تبكي حتّى، فأنتِ بشرٌ مثلنا**"[4]، واستطاعت نورة أن تتخلّص من هذه الصفات، فعدلت عنها في نهاية الرحلة، وقرّرت أن تعترف بأنّها كغيرها من البشر تتألّم وتضعف، وتحتاج إلى المساعدة، " **لم يعد يهمّها أن تظهر أنّها غير مهتمّة أو أنّها أقوى من الجميع. بعد نصف ساعة من الاستراحة الأولى أشارت إلى رجلها المبتورة، وقالت: جون، هناك مشكلة**"[5]، فهذا التغيّر في شخصيّة نورة جعل منها شخصيّة دينامية لا سكونية، لم تبقَ على وتيرة واحدة طوال الرواية، إنّما تتغيّر من خلال تفاعلها مع الحدث والشخصيّات الأخرى التي أسهمت في التأثير على تفكيرها ومشاعرها، فاستطاعت نورة أن تغيّر فكرها ونفسيّتها مما انعكس على سلوكها الذي تغيّر تلقائيًا، وهذا من أهمّ نتائج الرحلة الإيجابية في شخصيّتها.

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص40.

[2] السابق، ص210.

[3] السابق، ص124.

[4] السابق، ص330.

[5] السابق، ص328.

وباستمرار الحديث عن البعد النفسي عند نورة، يتضح ما تتصف به من طيبة، " **لم تكن نورة ممن يتمنون شرًّا لسواهم**"[1]، وكذلك تتمتع نورة بثقة عالية بالذات، إلّا إذا تعلّق الأمر بالحديث عن رجلها المبتورة ببعض الشفقة، فهذا يسبب لها الكثير من الحرج والارتباك، ولكنّه تغيّر في نهاية الرواية، فلم تعد الرجل غير الموجودة تسبب إحراجًا أو ضيقًا لها، " **لم ترتبك نورة وقد رأتهم ينظرون إليها. أحسّت بأنّهم ينظرون إلى شيء غير موجود أصلًا**"[2].

ومن حيث البعد الاجتماعي، فلم يشر الكاتب إلى ما يوضّحه؛ فلم يذكر عن نورة سوى أنّها طالبة في المدرسة في حديث عابر مع أمّها حين قالت: " **هذه المجنونة التي اسمها ريما، هل تعرف أنّك تستريحين مرتين في الطريق من البيت إلى المدرسة؟**"[3]، كما تظهر بعض الإشارات السريعة إلى بساطة الأسرة، فهي أسرة فلسطينية عاديّة كغيرها. وأمّا من حيث البعد الفكري فلم يتطرّق إليه الكاتب عند جميع الشخصيّات تقريبًا.

وجود نورة في الرواية يمثّل شريحة كبيرة من الفلسطينيّين الذين يعيشون في الضفة الغربية، ويتعرّضون لانتهاكات حقوقيّة مختلفة، ويعانون من الحرب التي أفقدتهم الكثير من أرواحهم أو أجسادهم، وسلّط الكاتب الضوء من خلالها على ممارسات الاحتلال في مناطق مختلفة في الضفة الغربية من خلال تذكّر نورة للكثير من الحوادث القديمة. وبالعودة إلى أبطال رحلة الصعود الحقيقيّين، يتضح أنّ نورة انعكاس لشخصيّة حقيقيّة، وهي ياسمين النجار، التي خاضت رحلة الصعود عام 2014، مع مجموعة من المتطوعين، منهم كاتب الرواية إبراهيم نصر الله.

**2. يوسف:** وهو الطفل الثاني المشارك برحلة الصعود، لم يركّز الكاتب على البعد المادّي في شخصيّته إلا بقدر ما يظهر إصابته ووصفها، كما هو الحال في وصف نورة، كان يوسف بساق واحدة، فقدْ فقَدَ ساقه الأخرى عندما كان في التاسعة من عمره نتيجة انفجار عبوة ناسفة في غزّة، مما أفقده أيضًا ثلاثة من أصابع يده اليسرى، " **الإصابة المزدوجة التي تعرّض لها تمنعه**

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص327.

[2] السابق، ص329.

[3] السابق، ص23.

**من استخدام يده اليسرى، لأنّ الإصبعين الناجيين من الانفجار لا يتحرّكان**"[1]، ومع ذلك كان رياضيًّا؛ فلم تمنعه الإصابة من ممارسة رياضة كرة القدم متقافزًا على رجل واحدة، كما أتقن السباحة ورياضة رمي الرمح، فالحياة موجودة في قلبه رغم كلّ ما تعرض له، فلم يستسلم لإصابته، إنّما قاومها وانتصر عليها بعزيمة جبّارة، ليثبت أنّ العجز الحقيقي في القلب لا في الجسد، والحقيقة أنّه قد مرّ بكثير من مراحل المعاناة واليأس والألم قبل أن يصل إلى هذه القناعة، وعاش في كثير من الصراع النفسي والتقلّب العاطفيّ، فلم يثبت على حال، لذلك كان بعده النفسيّ عميقًا متخبّطًا يظهر جوانب متعدّدة لشخصيّة عانت الكثير في حياتها؛ فعلى الرغم من قوّة يوسف وعزيمته، إلّا أنّ الحادث أثّر كثيرًا في نفسيّته، وأورثها خوفًا دائمًا من ذكرى الانفجار التي ظلّت تلاحقه، " **كان الشيء الوحيد الذي يخيفه هو النظر للوراء، فقد كان يعرف أنّه لن يرى سوى شيء واحد: ذلك الوميض القوي الذي لم يمهله حتى لسماع صوت الانفجار**"[2]، لذلك طلب من والده تغيير مكان سكنه؛ حتى لا يسير مرّة أخرى في الطريق التي جرى فيها الانفجار؛ لأنّها ترسّخت في ذاكرته مكانًا للألغام والنيران، " **ولم يخطر بباله سوى أنّ هناك لغمًا آخر في الطريق نفسها ينتظر رجله الأخرى**"[3]، وبلغ الحزن في قلب يوسف مبلغًا عظيمًا، فعاش جزءًا من حياته يصارع كوابيسه وآلامه بعد أن فقد ثقته بالحياة، مما كوّن عنده رغبة ملحّة بالموت والانتهاء من كل أوجاعه، " **فلأوّل مرّة يجد أن الفرصة التي راودته كثيرًا قد حانت،: أن يغرق! وينهي كل شيء في تلك اللحظة، أن يختفي هو وأحزانه وكوابيسه في الأعماق**"[4]، وربّما يكون هذا الحادث قد أفقده الثقة باليابسة أيضًا، فلم يعد يوسف يثق بصديق سوى البحر الذي طلب من والده أن يسكن قربه، فالبحر صديق لا يخون ولا يرحل كما رحل كثير من أصدقاء يوسف الذين اختطفتهم القذائف، " **الطائرات الإسرائيلية بلا طيار كانت وحدها التي تختبر أصدقاءه، وتخطفهم واحدًا بعد الآخر**"[5]، وبينما كان يرحل الجميع كان البحر موجودًا

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص55.

[2] السابق، ص24.

[3] السابق، ص93.

[4] السباق، ص135.

[5] السابق، ص132.

دائمًا في مكانه، فلم يعد يخاف السباحة فيه برجل واحدة، وكان يزداد تعمّقًا فيه يومًا بعد يـــوم، لعله يجد في حماه ملاذًا آمنًا من نيران الحرب.

ومن الأشياء التي فقدها يوسف إثر الانفجار، ثقته بذاته، فقد أصبح خجولًـــا انطوائيًـــا، ولازمته هذه الصفة حتى رحلة الصعود، فكان يخفي يده المصابة عن الأنظار، ولا يرفعها أبدًا، ولكنّ هذا تغيّر في نهاية الرحلة كما تغيّرت نفسيته، " **التقط صورة ليوسف وهـــو يرفـــع يـــده المصابة ويحيّيه. استعاد إميل صورة يوسف في الأيّام الماضية، وكيف كان يخفي يده المصابة دائمًا تحت إبطه**"[1]، وامتلأت نفس يوسف بالأمل بعد أن كان دائمًا يشعر بسوء الحظّ يطـــارده؛ فهو الذي عاش صعوبات الحياة ومرارتها بهذا العمر الصغير مما جعل شخصيّته متقلبـــة بـــين الأمل واليأس، يقيمان صراعًا عنيفًا في داخله، حتّى جاءت رحلة صعود الجبل لتطلق في روحه ما يحتاج من حبّ للحياة وتفاؤل بها، فاستطاع على الرغم من إصابته أن يفعل ما يعجز عنـــه الأصحّاء، فقد قاوم بشدّة لينتصر للأمل في ذاته، فها هو يعترف لريما قبيل الوصول إلى القمّة: " **تعرفين ست ريما، طوال الرحلة كنت أحسّ بأنّ 99 بالمائة من سوء الحظ تطاردني، وأعرف أنكم أحسستم بهذا، بل وقلتم: بعد كلّ المصاعب التي اعترضت طريق يوسف لم يبـــق إلّـــا أن يثور بركان كيبو... ولكنّني الآن أصبحت على يقين بأنّني استطعت بالواحد بالمائة من الأمـــل التي تمسكت بها أن أهزم الـــ 99 بالمائة السيئة**"[2]، وبذلك تكون شخصيّة يوسف دينامية متغيّرة باستمرار، ونجحت في النهاية أن تتغير إيجابيًا وتثبت على الجانب المشرق.

وأمّا من حيث الجانبين الاجتماعي والفكري، فلم يتطرق إليهما الكاتب كثيرًا، ولكن بدا يوسف بسيطًا بريئًا، وهذا ما اتضح من خلال المكالمة الهاتفيّة التي سأل أمّه فيها عن الـــدجاج والبيض[3]، فعائلة بسيطة تحاول أن توفّر لأبنائها لقمة العيش، وقد ظهر هذا من خلال قصّتها مع الأسد[4].

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص326.

[2] السابق، ص 351.

[3] ينظر السابق، ص268.

[4] ينظر السابق، ص272–276.

يمثّل يوسف الجانب الغزّي من الشعب الفلسطيني، المحاصر في بقعة صغيرة لا يستطيع تجاوزها، فيبدو وكأنّه يعيش في سجن كبير، كما يسلّط الكاتب الضوء من خلال ذكرياته على معاناة أهل غزّة، وما تعرّضوا له من حروب وتنكيل وضيق، يقول يوسف: "**فرصتي الأخيرة كانت الرحلة، لأرى العالم ثمّ أعود إلى السجن من جديد، إلى غزة. أمنيتي الوحيدة الأخيرة كانت الخروج من الحصار، وأن أنتقل في أماكن لا حواجز عسكرية فيها**"[1]، هذه الأمنية التي تراود يوسف لم تكن له وحده، بل هي للكثير ممن هم مثله حُرموا الحريّة، وعاشوا في زجاجة مغلقة فرض عليهم أن تكون كذلك، ويوسف في الحقيقة هو انعكاس لشخصيّة الشاب معتصم أبو كرش، المشارك في رحلة الصعود عام 2014.

**3. غسّان:** طفل من الخليل، أحرق المستوطنون بيته، مما أدّى إلى إصابته بحروق عميقة أدّت إلى تشوه وجهه وفقء عينه اليمنى واحتراق جزء من يده، مما أجبره على خوض رحلة علاجية طويلة اقتضت خمس عمليات ترميم في الوجه وثلاث لترميم ما تبقّى من يده، كان حريصًا على ارتداء بدلة رسمية في جلسات العلاج، فهذا الطفل يمتلك روح التحدّي التي لا تنكسر، فكان يأبى أن يُرى مكسورًا مهزومًا حتى في أشدّ لحظات ضعفه، وهو إنسان عميق، يمتلك نوعًا من الحكمة أكبر من عمره بكثير؛ فإصابته وظروف حياته جعلت منه فيلسوفًا، يمتلك آراءه وأفكاره الخاصّة، مثال ذلك: " **أدرك أنّ كلّ إصابة، أيًّا كانت، خلّفت جرحًا عميقًا في روح من أصيب بها. وبعد زمن أدرك أنّ الجروح التي في الداخل يمكن أن تكون أكبر بكثير من الإصابة ذاتها، أو أقلّ عند البعض**"[2]، وأهمّ ما يميّز شخصيّته إحساسه العالي بالمسؤولية؛ فهو يضع على عاتقه مهمّة حماية بيته من المستوطنين الذين يحاولون احتلاله وأخذه من أصحابه، ولا يستطيع أن يتركه حتى لا يكون فريسة سهلة لهم، وهذا هو السبب الذي منعه من المشاركة في رحلة الصعود؛ فقد كان يخشى أن يؤخذ البيت في غيابه، فضحّى بالرحلة لأجله، وهو الذي كان يتمنّى أن يبتعد عن تضييق المستوطنين وجحيم الاحتلال، فها هو يعترف للدكتورة أروى " **هل تعتقدين أنّني لا أحلم بالخروج من هذا الجحيم ولو لساعة واحدة، والله أنا لا أحلم بغير هذا، ولكن يا**

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص162.

[2] السابق، ص31.

**دكتورة أروى، أن أعيش في الجحيم داخل بيتي أفضل من أعيش الجحيم خارج جـدران هـذا البيت**"[1]، فغسّان يعرف قيمة الوطن جيّدا، مهما سبّب البقاء فيه من أوجاع وآلام، لذلك لم يتخـلّ عن بيته وظلّ مرابطًا فيه، محتملًا كلّ ما يلاقيه من إهانة الجنود المحتلّين لسطح البيت، فبيتـه صورة مصغّرة لهذا الوطن الكبير، البقاء فيه قضيّة شعب كامل لا قضيّة فردية؛ فالاستغناء عن أوّل بيت هو مقدّمة لسقوط الوطن، فغسّان رمز المقاومة الواعية المضحيّة بذاتها لأجل الجميع.

وخلال فترة الرحلة كانت الدكتورة أروى تتخيّل وجوده معها، بطريقة توهم القارئ أنّه موجود مع الفريق فعلًا ويصعد الجبل، ليتّضح في النهاية أنّها مجرّد أمنية لها وقد بقي غسّان في بيته يحرسه، ولكنّه كان حقًّا في القمّة، إلّا أنّها قمّته الخاصّة، فعلى الرغم من صغر سنّه كـان يعرف أهدافه جيّدًا، ولم يكن له قمّة سوى سطح منزله الذي كان يحلم باسترداده والصعود إليه، ففي الوقت الذي كان فيه أبطال الرحلة يصعدون قمّة في إفريقيا، كان غسّان يصعد قمّة أصعب في فلسطين، فيقول: " **ربّما يكون هذا البيت، الذي يحتلّ الجنود سطحه الآن، هو الجبل، ولذلك لا أحلم بشيء منذ مدّة طويلة مثلما أحلم بالصعود إلى ذلك السطح**"[2]، فالصعود إلى سطح البيت كان بمثابة استرداد الوطن السليب، لذلك ظلّ غسان يحاول التمسّك بما تبقّى من بيته، طامحًا إلى استرداد سقفه، ولم تنته الرواية بتحقيق هذا، إنّما بقي الأمر معلقًا تمامًا كالوطن الذي لم يرجـع بعد، وما زال أبناؤه يحاولون بكلّ قوّة وإرادة.

وخلال رحلة الصعود التي تخيّلت بها الدكتورة أروى غسان مشاركًا فيها، بدت صورته طفلًا خائفًا، لا على نفسه، إنّما على الجزء المتبقّي من حريّته وبيته، وكان مندهشًا طوال الرحلة التي لم يرَ بها أثرًا لأيّ مستوطن أو جنديّ، وهو الذي عاش حياته ضحيّة لجـرائمهم، فكـان متوتّرًا مهزوزًا، عقله لا يستوعب فكرة الحريّة المطلقة التي حصل عليها في الجبل بعد أن اعتاد دائمًا أن يكون مقيّدًا، وكأنّ صورة الحياة اختزلت عنده بحالة الحرب التي رافقت حياتـه منـذ ولادته فلم ير غيرها، فيقول لأمه عندما هاتفها خلال الرحلة: " **والله ما أنا عارف بنام منيح ولا**

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص375.

[2] السابق، ص378.

**لأ! لساتني مستغرب إنّه ما في حواجز عسكريّة هون، ولا في جنود، إلي خمس أيام ما شفت جندي، بتصدقوا؟**"[1]، فغسّان رمز لكثير من الأطفال الذين ولدوا في الحرب فلم يشاهدوا في حياتهم غيرها، وجاءت قصّته محاولة لإبراز صورة جزئيّة من معاناة أهل الخليل مع المستوطنين، حيث كان يتذكّر في الرواية الكثير من القصص التي تكشف الغطاء عن ممارساتهم بحقّ الفلسطينيين.

والقارئ لقصّة غسّان، لا بدّ أن يستعيد بها قصّة طفل فلسطينيّ حقيقيّ عاش جزءًا من تجربته، وهو الطفل أحمد دوابشة[2]، حيث يلتقي الطفلان في كثير من النقاط، ولا يستبعد أن يكون غسّان إنعاكسًا للطفل دوابشة؛ وذلك لأنّ الرواية صدرت بعد عدّة أشهر من حادثة إحراق بيت الطفل المذكور الذي احترق بيته بطريقة مشابهة، وهي قيام المستوطنين بإلقاء زجاجات حارقة من نافذة البيت أدّت إلى احتراق البيت بمن فيه، فأخت غسّان ماتت محترقة تمامًا مثل الطفل علي شقيق أحمد، وكذلك تعرّض غسان لتشوهات في الوجه واليد وكذلك الطفل دوابشة، وكلاهما احتاج إلى العديد من عمليات الترميم وزراعة الجلد، ويظلّ الاحتمال قائمًا أن يكون التشابه مقصودًا من الكاتب، وإن لم يكن كذلك فهو وقع الحافر على الحافر في جراح فلسطينية متشابهة، وانتهاكات حقوقيّة تمسّ هذا الشعب يوميًا.

**ب. المنظّمون لرحلة الصعود**

1. **ريما:** شابّة فلسطينية متسلّقة للجبال، صاحبة فكرة رحلة الصعود مع أطفال فلسطينيين مصابين بفقد أطرافهم، وصفها الكاتب بقوله: " **بقامتها المتوسطة النحيلة، وعيناها اللتين لا تفقدان بريقهما مهما تبدّلت الظروف**"[3]، كانت ريما تعمل في مجال التسويق، إلى أن أخذت

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص270.

[2] هو الطفل أحمد سعد دوابشة، من قرية دوما جنوب نابلس، أحرق المستوطنون بيته عندما كان في الرابعة من عمره، في الواحد والثلاثين من تمّوز عام ألفين وخمسة عشر، مما أدّى إلى احتراق أخيه الرضيع وموته مباشرة، ثمّ مات الوالدان بعد قضائهما مدّة من الزمن في المشفى، بينما أصيب أحمد بحروق شديدة في جسده أدّت إلى بقائه في المشفى ما يقارب عامًا كاملًا من العلاج، حيث أجرى العديد من العمليات الجراحية، وقد صرّح الأطباء أنّه بحاجة إلى سنوات أخرى طويلة من العلاج. ينظر حرق عائلة دوابشة، ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة. https://goo.gl/ghmKjC

[3] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص18.

قرارها المفاجئ في خوض غمار حياة جديدة تحقّق فيها أمنياتها وتجد لنفسها مكانًا في هذا العالم الواسع، ففكرّت: " **أنتِ بحاجة لأن تعرفي نفسك أكثر ريما، ونفسك لـــن تعرفيهـــا تمامًـــا إلّـــا بالآخرين. الآخرون ليسوا هم الناس فقط، إنّهم كلّ شيء في هذا العالم**"[1]، إنّ هذه الجملة بوّابة تنفتح على بعدها النفسيّ العميق؛ فهي تحمل فلسفة خاصّة في الحياة تجعلها تـــرفض أن تعـــيش وتموت دون أن تترك خلفها بصمة، ودون أن تندمج في المعاني الحقيقيّة للحياة، فتعايش سهولها وجبالها وحيواناتها، وتشعر بوجودها في هذا العالم الكبير، لذلك انطلقت بلا حدود أو قيود فـــي الفضاء الرحب، حرّة تستنشق الحياة وتعيشها بكلّ تفاصيلها.

وتتصف ريما بالمثابرة والعزيمة القويّة التي لا تنطفئ، وهذا ليس غريبًا على فلسطينيّة مثلها؛ فقد استطاعت ريما أن تتسلق العديد من الجبال، ومن بينها (كليمنجارو) الذي تسلّقته سبع مرّات، فيبدو أنّ وعورة الجبال وصلابتها أورثتها قوّة العزيمة هذه، فحين قرّرت صعود الجبل مع الأطفال المصابين، لم تتراجع عن الفكرة ولم تتقهقر، إنّما فعلت كلّ ما في وسعها لتحقيق ما أرادت على الرغم من معرفتها بصعوبة وضع نورة ويوسف، وعدم ملاءمة طرفيهما الصناعيين لرياضة كهذه، وقد سبّب هذا لها بعض الحزن، ولكنّها أصرّت على النجاح مبتعدة عن وســـائل الراحة والمتعة، ولهذا توقّفت عن تناول القهوة التي تدمن شربها منذ أن راودتها فكرة الصعود، فها هي تهمس لنفسها: " **ريما، لن تشربي القهوة قبل أن تحقّقي هذا الحلم**"[2]، ولم تشربها حقًّا إلّا بعد انتهاء الرحلة ونجاحها في تحقيق أهدافها، عندها فقط استطاعت أن تمســـك فنجـــان قهـــوة وتشرب مرتاحة بعد أن ربحت التحدّي مع ذاتها وكلّ ما حولها، فهي من النوع الذي يراهن على النجاح ولا يضع له خطّة بديلة أبدًا.

وعلى الرغم من صلابة ريما وقوّتها إلّا أنّها كانت رقيقة حساسّة، تتمتع بإنسانية عالية، تؤلمها جراح الآخرين، وتبكيها الكلمات حين تلامس روحها، فعندما قالت لها المرأة التي سكنت بيتها في دبي إن الأطفال الفلسطينيين اعتادوا خيبة الأمل، غضبت ريما وخرجت من البيت، ثمّ

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص129.

[2] السابق، ص20.

بكت كثيرًا وقد أثّرت الجملة في روحها وآلمت قلبها، " **جلست على العتبة، وبدأت تبكي بحرارة، وقد أحسّت أنّ جرحًا هائلًا شقّ روحها**"[1]، وكذلك بكت حين حدّثها يوسف عن انتصاره للأمل بعد الخيبات التي مرّ بها، وقد ذكّرها قوله بكلمات تلك المرأة، فكافحت طوال الرحلة، لتبثت أنّ ضحايا الحرب في فلسطين لن يعتادوا خيبة الأمل، بل سيهزموها منتصرين على أوجاعهم.

جاءت شخصيّة ريما لتبرز جانبًا إنسانيًا في حياة الشعب الفلسطيني، الجانب الباحث عن الحياة وروعتها، والمحقّق للإنجازات، والباحث عن الحريّة بأشكالها المختلفة، فهذا الشعب ما زال يعيش ويحلم ويبتعد بروحه عن قسوة الواقع المرير من خلال إنجازات عالميّة تستحقّ التوثيق، والحقيقة أنّ شخصيّة ريما جاءت انعكاسًا للمتسلّقة الفلسطينيّة سوزان الهوبي[2]، صاحبة فكرة رحلة الصعود الحقيقيّة.

**2. صول:** دليل رحلة الصعود، ولد في)كينيا)، والده تنازني، كان في بداية حياته لاعب كرة قدم، سافر إلى)تنازنيا(باحثًا عن أحلام مختلفة، ثمّ قرّر العمل دليلًا، واجتاز مراحل كثيرة في وقت قصير محقّقًا حلمه، فصعد الجبل مرّات ومرّات حتى أصبح جزءًا منه، مما جعله شخصيّة دينامية تتغيّر وتتطوّر ولا تثبت على حال.

وكان (صول) رجلًا حكيمًا، لم يتوقّف طوال الرحلة عن إطلاق الحكم العميقة التي ما كانت تمرّ في أرواح الصاعدين إلّا وقد تركت فيهم أثرًا واضحًا، بل وقد غيّرت الكثير في شخصيّاتهم، فها هو في بداية الرحلة يبدأ المسير بعبارة ظلّت ترافقهم طوال الطريق: " **كلّ شخص جاء إلى هنا وهو يريد شيئًا من الجبل، قلّة هم أولئك الذين يدركون ما الذي يريده**

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص314.

[2] هي متسلّقة جبال فلسطينيّة، مقيمة في الإمارات ، استطاعت تسلّق أعلى قمّة في كلّ قارة من القارّات السبعة، لتكون بذلك أوّل امرأة عربية تنجح بذلك، وهي أوّل امرأة عربية تصل إلى قمّة (ايفرست) عام 2011، وأوّل امرأة فلسطينية تصل إلى قمّة (كليمنجارو). ينظر أحمد، طارق علي: الفلسطينية سوزان الهوبي: أول أمرأة عربية تسلقت أعلى قمه في كل من القارات السبعة، 3 يوليو 2016. الفلسطينية-سوزان-الهوبي-أول-أمرأة-عرب/www.akhbarek.com/society/2016/07/03

**الجبل منهم**"[1]، فلم يكن (صول) مجرّد دليل، إنّما هو شخصيّة رئيسيّة فاعلة قام بأدوار حسّاسة، حيث تطوّرت علاقته بأعضاء الفريق لينشئ معهم صداقة قويّة وكأنّه يعرفهم منذ سنوات، وربّما السبب في ذلك تمتّعه بحسّ إنساني عالٍ، جعله يضع على عاتقه مسؤولية وصولهم وإيصال الأطفال، ولذلك تبرّع بحمل نورة عندما تعبت، وانطلق بها مسرعًا متناسيًا وعورة الجبل وصعوبة الطريق، جاعلًا من هدفه الإنساني وقودًا لهذا المسير، فهمس بقلبه محدّثًا الجبل: " **أرجوك أعطني القوّة كي أوصلها إلى المخيّم، أرجوك لا تعدها مهزومة إلى بيتها**"[2]، وكذلك ساعد سهام عندما فقدت بصرها بسبب وهج الثلج، وكان عينها التي ترى بها، على الرغم من أنّ هذا ليس من واجباته بوصفه دليلًا، وهو بذلك يعرض نفسه ويعرّضها لخطر كبير، ولكنّه لم يرضَ لها أن ترجع مهزومة دون تحقيق هدفها.

ولم تقتصر خبرة (صول) على كيفيّة صعود الجبل ومواجهة الأخطار التي يتعرّض لها الصاعدون، بل تجاوزت ذلك إلى الخبرة النفسية بما يدور في أذهانهم، وما يشعرون به في قلوبهم، فبات يعرف من سيصل إلى القمّة جسديًا وروحيًا، ومن سيظلّ عالقًا في القاع، فيقول: " **كثيرون يصعدون معي ويصلون القمّة، ولكنّني حين أنظر إليها تكون فارغة، وأحيانًا حين ألتقط صورة لعشرة منهم فوق القمّة، أحسّ أنّ اثنين أو ثلاثة سيظهرون في الصورة ليس غير**"[3]، فقد كان (صول) ينظر إلى الأروح لا إلى الأجساد، لذلك جاءت شخصيّته خير تمثيل للجانب الروحي في الرحلة، فهو بمثابة الروح القائدة، وهذا ما يوحي به اسمه الذي يعني روح، فوجوده ونصائحه غيّرت في أرواح الصاعدين، وساعدتهم كثيرًا للوصول إلى السموّ الروحي المطلوب.

**جـ. المتطوعون في رحلة الصعود**

**1. هاري:** الكاتب الشابّ الذي انضمّ للرحلة في اللحظات الأخيرة، جاء وصفه المادي مختصرًا ومعبّرًا عن شخصيّة كلاسيكيّة، " **شاب وسيم يرتدي بدلة سفاري، ويضع قبّعة على رأسه،**

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص37.

[2] السابق، ص203.

[3] السابق، 346-347.

**يذكّر بممثلي السينما في الخمسينيات من القرن الماضي**"[1]، كان (هاري) يعيش صراعًا داخليًّا في الاختيار بين (هيلين) حبيبته التي يستغلّ نقودها لرحلات الصيد، و(ساندرا) التي يربطه بها الحبّ الحقيقي الخالي من المصالح، فتكون الرحلة بداية للتخلّي عن الأولى عندما تركها تسافر وحدها إلى باريس واتجه إلى (كليمنجارو)، ثمّ تنتهي الرحلة بقرار نهائي باختيار (ساندرا) حبيبة له، بعد أن تقوده الرحلة بما فيها من نصائح (صول) وحكمه إلى التفكير العميق بأهداف الحياة السامية، وحقيقة الصعود الروحي إلى قمم أكثر ارتفاعًا في الحياة الواقعية.

إنّ ما يميّز شخصيّة (هاري) هو أنّها شخصيّة استعارها نصر الله من رواية أخرى ووظّفها في "أرواح كليمنجارو"، فـ(هاري) هو البطل القادم من قصّة "ثلوج كليمنجارو" للروائي (آرنست همنغواي)، ووجوده في رواية (أرواح كليمنجارو) هو تمرّد على الدور الذي قرّره له (همنغواي) حين جعله شخصًا فقد القيم في الحياة، وانحدر إلى القاع بعد أن كان كاتبًا ناجحًا، فاقتصرت حياته على معاقرة الخمر والنساء، ورحلات الصيد على نفقة حبيبته التي كان يستغلّ نقودها، سافر إلى تنازنيا بناءً على رغبة عمّه الذي طلب منه أن يصعد الجبل ويبحث عن سرّ النمر الذي وجد متجمدًا فوق ثلوج الجبل، ولكنّه لم يستطع تسلّق (كليمنجارو) بسبب إصابة رجله بجرح عميق، أدّت إلى إصابته بمرض الغرغرينا، ليظلّ في القاع ينتظر الموت بطريقة مهينة. ولكنّ إبراهيم نصر الله جاء بعد سنوات من القصّة ومن موت صاحبها، ليسترجع (هاري) مرّة أخرى ويقدّم له فرصة جديدة لتحقيق ما عجز عنه، وقد أحسن (هاري) استغلال الفرصة، فشارك في رحلة إنسانيّة نبيلة، استطاع من خلالها استعادة قيمه وإيجاد حقيقة وجوده وأهدافه، ووصل إلى قمّة الجبل وقمّة ذاته متخليًّا عن كلّ ما يعكّر صفو إنسانيّته، بعد أن حصل على طاقة روحيّة هائلة، متمرّدًا على المصير البائس الذي فرضه عليه (همنغواي)، " **استطاع أن يصعد الجبل رغمًا عن السيد همنغواي، واستطاع أن يتصّل بهيلين ويقطع علاقته بها. وما دام فعل ذلك، فهذا يعني أنّه يستطيع الآن أن يفعل ما يريد**"[2]، فقد تخلّص (هاري) الآن من القيود التي فرضت عليه ليصبح حرًا، لا يقف في طريقه قلم كاتب، ولا يحدّ قدرته شيء.

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص42.

[2] السابق، ص370.

وفي الواقع، إنّ قصّة هاري والتحوّل الكبير في شخصيّته بين الروايتين، تمثيل لما يجب أن تكون عليه حياة الإنسان من تمرّد على القيود التي تفرض عليه من جهات خارجيّة، ورفض للواقع الأليم الذي يعيشه، فهي رسالة للتصدّي لكلّ ما يعارض حريّة الإنسان في حياته واختياراته، وهذا ما يجب أن يكون عليه الشعب الفلسطيني من تحدٍ لواقع الاحتلال المفروض عليه بالقوّة، فإن كان (هاري) قد استطاع تغيير مصيره بعد تسعة وسبعين عامًا تفصل بين كتابة القصّتين، فلن يكون هذا مستحيلًا للفلسطينيين.

**2. إميل:** جاء الوصف المادي له في عبارة: " **الشاب اللبناني ذو البنية المتينة والرأس الحليق**"[1]، ترك قريته في لبنان بعد اندلاع الحرب الأهلية فيها عندما بلغ الثامنة عشرة، وهرب إلى قبرص لأنّه لم يحتمل قسوة الحرب وبشاعتها، جاء (إميل) ليدعم الطفلين الفلسطينيين المشاركين في الصعود، حاملًا معه الكميرا التي لم تفارقه طوال الرحلة؛ فهو حريص على توثيق اللحظات الجميلة والاحتفاظ بها للمستقبل الآتي؛ وهو صاحب روح مرحة، لم يتوقف عن الغناء وإطلاق النكات والدعابات، "**راح إميل يدندن بأغنية (ديلايلا) لتوم جونز، وابتسم لهاري: أرجوك أن تعترف غنائي أجمل أم شخيري؟**"[2].

كما كان يتمتّع بإنسانيّة عالية، جعلته يقدم على هذه الرحلة بعزم وفرح؛ فهو لا يتمنّى شيئًا أكثر من وحدة البشرية، وانتشار السلام، ومساعدة المعذّبين في الأرض، " **تأمّل إميل هذا النسيج الإنساني القادم من ثلاث قارّات، واكتشف فجأة أنّ هذا ما كان يحلم به طوال حياته، وها هو يتحقّق. لم يشكّ إميل لحظة في أنّهم سيصلون القمّة. كان قد عاهد نفسه: سأحملهم على كتفي إذا ما اضطررت لذلك، حتى لو فقدت حياتي**"[3]، وسرعان ما أحبّ (إميل) يوسف ورأى فيه انعكاسًا لشخصيته، فسخّر نفسه لرعايته والاهتمام به محاولًا كسب قلبه ومحبّته، وكان في بعض الأحيان يحمله على ظهره مقلّدًا دور الحصان، ويساعده في ارتداء حذائه أو خلعه، ويغسل له قدمه سعيدًا فرحًا وهو يقوم بهمّة إنسانية، " **ليس يدري من أين بزغت له تلك الفكرة:**

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص42.

[2] السابق، ص113.

[3] السابق، ص325.

**إنه يغسل قدم مسيح صغير، مسيح عذّب كثيرا**"[1]، فقد جاء (إميل) في الرواية ليمثّل دور الإنسان الحقيقي، ويقدّم صورة لما يجب أن يكون عليه البشر في هذا العالم، فهو النموذج المثالي للإنسان الذي يسعى لنشر السلام والمحبة متجاوزًا كلّ الحواجز السياسيّة أو الدينيّة أو الفكريّة، يقود البشرية إلى عالم آمن موحّد.

**2. جون:** صحفيّ أمريكي، جاء إلى فلسطين واستقرّ فيها، كرّس حياته للكتابة عن آلام ضحايا الحرب، وساعد الكثير منهم؛ فوفّر لهم العلاج وغيّر حياتهم، حتى أصبحوا مسؤوليته وقضيّته الحياتيّة التي لا يستطيع التنصّل منها، وقد علّل السارد ذلك بقوله: " **جون من تلك الفئة النادرة من البشر التي حين تلتزم بقضيّة ما فإنّها تعطي هذه القضيّة عمرها كلّه**"[2]، لذلك رفض العودة إلى بلاده حتى بعد أن هدأت الأوضاع قليلًا في فلسطين، " **جون لماذا لا تأخذ ابنتيك وترجع إلى أمريكا فقد قدمت لنا ما لا يستطيع كثيرون تقديمه؟ قال له أحد أصدقائه الفلسطينيين.**

**– كيف يمكن أن أذهب بهما إلى أمريكا، هاتان البنتان فلسطينيتان، وهذا وطنهما**"[3].

وأمّا بالنسبة لحياته الاجتماعية فهو متزوج وعنده بنتان، ماتت زوجته لتتركه وحيدًا حزينًا، عاجزًا عن الكتابة عنها، فعلى الرغم من كتابته عشرات القصص المؤثّرة عن حالات عرفها، إلّا أنّه لم يستطع أن يكتب شيئًا عن حزنه الخاصّ المتعلّق بموت زوجته، على الرغم من رغبته الشديدة بذلك، ولكنّه كان يخشى أن يعيد فتح جراحه مرّة أخرى.

لقد ارتبط (جون) بأسطورة (سيزيف) ارتباطًا وثيقًا؛ فبينما يواصل (سيزيف) صعوده حاملًا صخرته الثقيلة، كان (جون) في فلسطين يصعد وعلى ظهره آلاف الأطفال ممن آلمتهم الحرب أو أفقدتهم أجزاءً من أجسادهم، محاولًا أن يخلّصهم من آلامهم وأوجاعهم، ولكنّه كلّما تقدّم خطوة كان طفل مصاب جديد يُلقى على ظهره، حتى أرهقه الصعود، فلم يستطع الوصول بهم أبعد من السفح، ومع استمرار الحرب خسر (جون) حلمه في حماية الكثير من الأطفال

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص287.

[2] السابق، ص198.

[3] السابق، ص198.

ونقلهم إلى برّ الأمان، وظلّ الأطفال يتساقطون أمامه وهو يصارع عجزه، فلم تكن قمّته التي لم يصلها سوى حياة آمنة في ظلّ السلام، لذلك جاء إلى (كليمنجارو) يحمل ضحايا الحرب جميعًا، ويصعد بهم إلى القمّة، تاركًا خلفه ابنتيه، لعلّ هذا الصعود يكون بداية لصعود قمّة أخرى تمنّاها في فلسطين، " **استعاد صورة سيزيف بصخرته، سيزيف الذي كلما أوشك أن يبلغ القمة وجد نفسه هناك، في القاع، حاملًا صخرته من جديد! في البداية بدأ جون بتلك الطفلة التي قرر أن يوصلها إلى القمة رغم ساقيها المبتورتين، لكنّه يعرف أن كل ما فعله أنه استطاع أن يبتعد بها عن القاع، وأن يوصلها إلى السفح! آلاف غيرها منذ الانتفاضة الأولى استطاع أن يوصلهم إلى السفح**"[1].

**3. جبريل:** رجل أعمال فلسطيني، جاء وصفه المادي في قول السارد: " **ساهمت ملابسه الرياضية الضيقة في كشف تكوّر بطنه الذي لا يمكن ملاحظته أثناء ارتدائه لملابسه العادية، وبدا وجهه تحت الشمس داكنًا بسبب تصبغات الجلد التي تظهر عادة مع التقدم في العمر**"[2]، وقد عكس هذا الشكل غير المستحب نفسية قبيحة كشفت عنها أحداث الرواية، إذ كان رجلًا متكبّرًا وإن حاول إخفاء هذا عن زملائه في رحلة الصعود، فقد كان يعامل الحمّالين كالعبيد، فيأمرهم أن يساعدوه في ارتداء الحذاء، أو يلبّوا له طلباته الخاصّة، مما أغضب (صول) منه كثيرًا، كما كان دائمًا يتمرّد على مكانه في خطّ السير فيغيّره متقدّمًا إلى الأمام متجاوزًا غيره، مخالفًا بذلك لتعليمات قائد الرحلة، فهو من الأشخاص الذين ترفض غطرستهم أن يتقدّم عليهم أحد.

كان هدف جبريل من المشاركة في الرحلة مختلفًا تمامًا عن الأخرين، فقد كان يسعى للحصول على شهرة إعلامية من خلال مشاركته في عمل إنساني، فهو إنسان جشع لا يهتمّ سوى بمصالحه الشخصيّة، وفكّر خلال الرحلة أن يشتري صورة لنورة ويوسف ليضعها على منتج جديد من (الشيبس) ستنتجه شركته، فيستغلّ بذلك الرحلة النبيلة لتحقيق أغراضه الماديّة

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو** ، ص334.

[2] السابق، ص63.

الدنيئة، " **فهمس جبريل لنفسه: فكرة هائلة ستحول هذه الرحلة إلى أفضل رحلة تجارية قمت بها من قبل لو تحققت**"[1] فالربح والمال كلّ ما يهمّه، وإن كان تحصيلهما من خلال الصعود على أكتاف الآخرين، أو سرقة أموال الطبقات الكادحة، وهذا ما جعل الجبل يلفظه ويرفض وصوله إلى قمّته، فعاقبه وأعاده خائبًا، حين تعثّر ليلًا بحبال الخيمة لتكسر ساقه.

إنّ (جبريل) يمثّل شريحة موجودة في كلّ المجتمعات، وهي الشريحة الفاسدة التي تسعى للحصول على المال والشهرة دون مراعاة للقيم والأخلاق، فتفكّكُ النسيج الإنساني واللحمة البشرية التي تمثّلت في شخص (إميل)، ووجود شخصيّة مثل (جبريل) يكشف اللثام عن نوع آخر من مشاكل الفلسطينيين التي لا تقتصر على الاحتلال وحده، فالمجتمع يضجّ بمشاكل اجتماعية وسياسية داخليّة أخرى، تعرقل وتؤخّر الانتصار، ولا يكون الحلّ إلا بالتخلّص من الفئات المسبّبة لهذه المشاكل، كما فعل الكاتب في الرواية، إذ قضى على مخطّطات (جبريل) وأفشلها؛ فلم يصل إلى القمّة التي تمنّاها، إنّما عاد إلى القاع الذي يستحقّه، وكذلك كلّ من يحاول الصعود على أكتاف الفلسطينيين واستغلال قضيّتهم العادلة، لا بدّ أن يفشل ويواجه المصير الذي لا لاقاه (جبريل)، وهذه بمثابة رسالة تحذيرية من الكاتب لكلّ من أفسد ودمّر وحاول استغلال عدالة القضيّة.

**4. أروى:** طبيبة عيون فلسطينية، كانت في بداية حياتها متحمّسة للمقاومة، قرّرت دراسة طبّ العيون بعد أن رأت الكثير من الأطفال يفقدون عيونهم بسبب الرصاص المطاطي، فسافرت إلى كندا ودرست هناك ونسيت حماستها الوطنيّة القديمة، إلى أن مات عمّها في الغربة، فلم يسر في جنازته سوى ستّة أشخاص، مع أنّه كان شاعرًا مشهورًا، أدركت أروى بعد هذا أنّ لا قيمة للإنسان في الغربة، فرجعت إلى فلسطين لتكمل رسالتها القديمة، فالتقت بغسّان الذي كان أحد مرضاها، ونشأت بينهما علاقة صداقة، واختارته لصعود الجبل معها، إلّا أنّه رفض لحماية بيته من المستوطنين، فكانت تتخيّله طوال رحلة الصعود، وتهتمّ به وتذكره كما لو كان حاضرًا.

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص109.

جاء وصف أروى المادّي بقول السارد: " **نفضت الدكتورة أروى شعرها الأحمر الــذي يصل إلى نصف عنقها، شعرها الذي يحتضن برقّة وجهها الصغير وملامحها الدقيقة الجميلة**"[1]، وقد عكس هذا الشكل جميلًا روحًا جميلة تمتلكها صاحبته، فهي إنسانة حساسّة رقيقــة، تحــبّ النّاس وتسعى إلى مساعدتهم، فهي التي كرّست ذاتها لمساعدة المصابين في الحرب، وكان منهم غسّان الذي تعهدته برعاية فائقة، تتجاوز الاهتمام بحالته الصحيّة إلى الرعاية النفسيّة.

تمثّل أروى شريحة أخرى من الفلسطينيين، وهي شريحة المغتربين، الــذين تســرقهم الغربة وتمتصّ شبابهم، ليموتوا فيها كأنّهم لم يكونوا يومًا، إلّا أنّ أروى استيقظت قبل أن تنتهي إلى هذا المصير، وعادت إلى وطنها تساعد في بنائه وبناء ذاتها، وتعيد إلى روحها مكانتها في أرضها وبين أهلها، فعملت بإخلاص، وقدّمت عصارة جهدها لمساعدة النّــاس، وأداء رســالتها الوطنيّة والإنسانية على أكمل وجه.

**5. سهام:** شابّة مصريّة فلسطينيّة، وصفها السارد حين قال: " **سهام متوسطة القامة، البيضــاء المحجبة ذات العينين الواسعتين**"[2]، وهي متزوجة حديثًا، وتعمل موظّفة في شركة اتّصالات في دبي، جاءت إلى (كليمنجارو) لتحقيق الهدف العام ودعم الطفلين، إضافة إلى هدف ذاتي خاص، تمثّل برغبتها بإنجاب ولد قويّ ينال قوّته من روح الجبل وشموخه، وقد اعترفت بهــذا الهــدف أمام أعضاء الفريق حين بدأ جسدها بخيانتها، محاولة بذلك إعطاء روحها جرعة من قوة مــن خلال تذكيرها بالهدف: " **قلت لنفسي: إذا تمكنتِ يا سهام من صعود الجبل فستنجبين ولدًا قويًّا وعاليًا مثله. لا تضحكوا عليّ. يهيأ لي أنّ على كلّ امرأة تريد أن تنجب ولدًا أن تفعل هذا، أن تفعل أمرًا مشابهًا. أن تضع في جنينها روحها وروح الجبل، أو البحر، أو الغابة، أو أيّ شيء يجعله يحسّ مستقبلًا بأنّه تكوّن هناك في الأعالي أو الأعماق، قبل أن يكون قــد تكــوّن فــي رحمها**"[3]، إنّ اعتراف سهام ينمّ عن فلسفة عميقة تتمتّع بها، فهي ترى أنّ المرأة حين تحمل في أحشائها طفلًا، لا تنمّي جسده فقط، بل تعطيه جزءًا من روحها ليخلق منه روحه الخاصّة، لذلك

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص39.

[2] السابق، ص44.

[3] السابق، ص139–140.

أردات أن تدمج روحها بروح الجبل، لتورث ابنها مزيجًا منهما، فيصبح إنساناً مجبولًا من سموّ ورفعة وعلو، فيرتقي عن كلّ قيعان الدنيا، ويسمو إلى القمم التي تليق به، لأنّه منها خلق، وفيها يجب أن يستقرّ.

ولأن سهام تحمل هدفًا يمثّل لها قضيّة وجوديّة، بذلت كلّ جهدها لتصل إليه، مقاومة كل المصاعب التي واجهتها من خيانة جسدها وضعفه، وفقدها بصرها بسبب وهج الثلج، ونقص (الأكسجين) في دمها، حيث أكملت مسيرتها رغم كل الآلام التي أصابتها، بقوّة روحها وعزيمتها الجبّارة، وإصرارها على بلوغ القمّة مهما كلّفها الأمر، فاستطاعت تحقيق ما طمحت إليه، حيث وصلت إلى القمّة، ثمّ عادت إلى دبيّ وحملت في رحمها طفلًا رفضت معرفة نوعه، حتى ولدت في النهاية توأمًا ولدًا وبنتًا.

إنّ وجود سهام في الرواية يمثّل العمل في سبيل فكرة، فالإنسان قد يحيا ليدافع عن فكرة يحملها، وهدف يسعى إليه، فلم يتعرّض أحد من أعضاء الفريق إلى ما تعرّضت له، ومع ذلك استطاعت أن تصل إلى ما تريد، من خلال إيمانها العميق بفكرتها ونظريّتها، وسعيها إلى إثباتها، وهذا ما جيب أن يكون عليه الإنسان من دفاع عن فكرته والتمسّك بها مهما آلمه هذا التمسّك.

**6. جيسيكا:** فتاة فلبينيّة تعيش في (نيويورك)، تعمل موظّفة في بنك، متورطة بعلاقة حب غير شرعيّة مع مديرها المتزوّج (توم) الذي عرض عليها أن تشاركه رحلة الصعود، ثمّ تركها بعد وصولهما إلى (أورشا) وحيدة، دون أن يعتذر منها أو يبرّر لها، مما جعلها حزينة طوال الرحلة، وإن كان قد أرسل لها رسالتي اعتذار بعد ذلك.

وصف السارد (جيسيكا) وصفًا يليق بشخصيّتها الرقيقة الإنسانيّة حين قال: " **كانت جيسيكا قصيرة سمراء، تتمتع بملامح خليط من آسيوية وأوروبية وعينين واسعتين يصعب عليهما إخفاء الدمع المترقرق فيهما**"[1]، وعلى الرغم من حسّها الإنساني الذي دعاها إلى تبّني أحد الأطفال الذين فقدوا عائلاتهم في الحروب، إلا أنّها جاءت إلى الرحلة بحثًا عن المتعة بعيدًا

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص41.

عن جوّ العمل مع (توم)، وعندما عرفت بعد وصولها إلى (تنزانيا) هدف الرحلة كانت في حالة من الحزن لم تسمح لها أن تفكّر في قيمتها أو أهميّتها، فكانت في معزل عن بقيّة الأفراد تعيش الآمها الخاصّة، حتى استيقظت في آخر يوم من أيّام الصعود، وقرّرت أن تتخطّى أحزانها، وتذكّرت الهدف السامي للرحلة، فقالت لنفسها: " **نسيتُ تمامًا كلّ من هم بجانبي، أولئك الذين قدّموا لي كلّ شيء، وساعدوني على أن أواصل، كما لو أنّني واحدة منهم منذ زمن بعيد. وإذا كان هناك ما هو أسوأ من نسيان من هم بجانبي، فهو أنّني نسيت المعنى الحقيقي لرحلة هؤلاء الأولاد الذين يصعدون الجبل بأعضاء مبتورة**"[1]، ففي اليوم الأخير أدركت (جيسيكا) أنّها يجب أن تكون جزءًا من صعود هؤلاء الأطفال، وأن تخطو نحو القمّة بروح قويّة تستلهمها من أرواحهم، لذلك نجحت في الوصول إلى قمّة الجبل التي أعطتها القوّة الكافية لتصل إلى قمّتها الذاتية، فمجرّد العودة إلى (أورشا) تحدّثت (جيسيكا) مع (توم) وأعلمته بقرار استقالتها من العمل، والتوقّف عن علاقتها معه، لأنّها أصبحت أقوى لا ترضى لنفسها أن تكون طرفًا في علاقة رخيصة.

إنّ وجود (جيسيكا) في الرواية يسلّط الضوء على رغبات الإنسان التي قد تسحبه نحو القاع، وتبعده عن القمّة، وكيف عليه أن يواجه هذه الرغبات بحزم وقوّة ليواصل الصعود، فليس كلّ ما يحبّه الإنسان يستحقّ التضحيّة، بعض الأشياء يكون تركها أفضل من التمسّك بها؛ لأنّها تمثّل القيود التي تمنعه من الارتفاع في الحياة، وتقف عقبة في طريقه، لذلك لم تصل (جيسيكا) إلّا بعد أن تحرّرت من قيود (توم)، واتّخذت قرارها بتركه بلا رجعة.

**7. نجاة:** لم تكن شخصيّة نجاة ذات حضور واسع في الرواية، فهي من الشخصيّات الثانوية تقريبًا، وهي طالبة ماجستير سعوديّة، جاء وصفها المادّي مقدّمة للحديث عن قدرتها وخبرتها الجيّدة في تسلّق الجبال، " **نجاة التي تبدو بسمرتها والغطاء الذي يخفي شعرها وقبّعتها الرياضيّة السوداء أشبه بفتى**"[2]، وعلى الرغم من خبرتها وجسدها الرياضي إلا أنّها لم تستطع

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص340.

[2] السابق، ص44.

الوصول إلى القمّة، فانسحبت عندما عجز جسدها عن احتمال التغيّرات المناخيّة ونقص (الأكسجين)، فشخصية نجاة جاءت لتوضح صعوبة عملية الصعود وعجز ذوي الخبرة أحيانًا عن أكمالها، لتتوج بذلك انجازات الأطفال الواصلين، لأنّهم قاموا بعمل يحتاج إلى قوّة عالية، وصبر وإرادة عظيمين.

**8. سوسن:** الفتاة الأردنية الفلسطينية الجميلة الرقيقة، المهتمّة بزينتها وشعرها، وحتى أقسى الظروف البيئية والمناخيّة لم تمنعها من الظهور بمظر جذاب دائمًا، وهي ذات روح مرحة، وقلب رقيق، تسعى لمساعدة الجميع، وكان ظهورها في أيّ مكان ينشر جوًا من البهجة والسعادة على جميع الحضور، وهذا هو الهدف من وجودها في الرواية، فهي تمثّل الجانب الرائع الذي ما زال موجودًا في الحياة رغم كلّ التشوّه الذي يغزوها، فما زال في الحياة متسع لابتسامة وضحكة.

وهكذا يتضح أنّ هذه الشخصيّات كونت مزيجًا إنسانيًا متنوّعًا، من جنسيّات مختلفة، وديانات مغايرة، جمعته المشاعر النبيلة، والأخلاق العالية، وهذا ما فكّر به (إميل)، " **فكّر إميل في جيسيكا البوذية، جون المسيحي، سهام المسلمة المحجّبة، فكّر في ريما الرقيقة القويّة المغامرة، صول المأخوذ بحبّ الجبل، أروى المتفانية، سوسن المتجملة ذات القلب الأبيض. تأمّل كيف يجتمع هؤلاء كلهم؛ ليوصلوا أولئك الفتيان إلى القمّة**"[1]، وهذا التفاهم والتناغم هو ما يجب أن تكون عليه البشرية اليوم ليحلّ السلام في هذا العالم، وينتهي عصر التناحر والحروب.

**د. الشخصيّات الثانويّة**

امتلأت الرواية بالكثير من الشخصيات الثانوية التي ساعدت في إبراز الأحداث، وتسليط الضوء على قضايا إنسانيّة ووطنية من خلال مشاركتها مع الشخصيات الرئيسيّة، ومن الأمثلة على هذه الشخصيّات:

**1. والد نورة ووالدتها وأخوها نعمان:** حيث ساهمت هذه الشخصيّات بإظهار صورة حيّة لمعاناة أهل الضفّة الغربية، فوالد نورة هو رجل فلسطيني عادي ليس له أيّ نشاط سياسي، ولكنّه

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص325.

ليس خاليًا من الحسّ الوطنيّ، ووالدتها امرأة فلسطينية بسيطة جدًا، لا تمتلك الكثير من الثقافة أو المعرفة، ولكنّها على الرغم من خوفها على ابنتها وجهلها لكثير من تفاصيل الرحلة سمحت لها بصعود الجبل لتحقيق حلمها، ونعمان أخو نورة، الطفل الشجاع الذي لا يرضى أن يؤذي الجنود أحدًا من أهله، فيقاوم باندفاع وحسّ وطني عالٍ رغم صغر سنّه، مما جعل أهله يخافون من تهوره؛ فقد يسبب لهم الكثير من المشكلات مع جنود الاحتلال.

**2. والد غسّان ووالدته وإخوته:** فقد ظهرت من خلالهم جرائم الإحتلال والمستوطنين بحقّ أهل الخليل، فقد أحرق المستوطنون منزلهم من خلال إلقاء الزجاجات الحارقة من النافذة، ثم احتلّ الجنود سطحه، ومنعوهم من إغلاق الأبواب الخارجية للبيت وكذلك أبواب الغرف، كما أغرقوه بالمياه العادمة، وثقبوا خزانات المياه بالرصاص، وحاولوا كثيرا شراء البيت بمبالغ ضخمة إلّا أنّ والد غسّان رفض هذا تمامًا، فهو رجل وطني واعٍ، يعرف أن الوطن أغلى من المال بكثير، فقال بعد أن رفض بيع البيت: " **يعرضون عليّ مليوني دولار الآن بعد أن كانوا قد عرضوا مليونًا من قبل، وتأشيرات للعائلة كلّها إلى أمريكا! هل تعلمون ما الذي يحدث لو أنّني وضعت هذا الشكّ في جيبي؟ سيستولون على بيتوكم كلها، واحدًا بعد الآخر**"[1]، وأمّا أمّ غسّان فقد تعرّضت لنوع آخر من الأذى إضافة لذلك كلّه، فقد اضطرت للولادة في سيارة الإسعاف نتيجة للتضييق على الحواجز، فكلّما عبرت السيارة حاجزًا كان الجنود يسألون ويماطلون، وبعد أن ولدت في الطريق قرّر السائق العودة بها إلى بيتها، فأمرهم الجنود بالخروج من السيارة لتفتيشها، فخرجت ووليدها ما زال مرتبطًا بها من خلال الحبل السرّي بينما كان المطر ينهمر بشدّة، وخلال لحظات كان الطفل قد مات، وأمّا إخوة غسّان، فقد كان منهم شهيد وشهيدة، وكان البقيّة الأحياء يتناوبون على حراسة البيت.

**3. والد يوسف:** وهو رجل يسعى لتوفير لقمة العيش لأبنائه بمختلف الطرق، وكان منها أن اشترى أسدًا ليؤسس حديقة حيوانات في حديقة البيت، وباء مشروعه بالفشل، كان له الدور الأكبر في إخراج يوسف من أحزانه؛ فقد ساعده على تخطّي الكثير من الصعوبات من خلال ما زرعه فيه من أمل وثقة.

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص101.

**4. محمود:** صديق (جبريل) الذي يختلف عنه تمامًا؛ فهو أحد مصابي الانتفاضة، يعمل صحفيًّأ، ويتمتّع بالحسّ الوطنيّ، ولا يرضى أن يأكل أموال الفقراء كما يفعل الكثيرون، كان (جبريل) يشعر بالغيرة منه، ولكنّه لا يتخلّى عن صداقته لشعوره أنّه الجزء الطاهر والشريف الوحيد في حياته، ولكنّه يقرّر في النهاية أن ينهي الصداقة بطريقة سيئة ومهينة لمحمود، وهذه النهاية هي بمثابة تخلّي (جبريل) عن كلّ ما يربطه بالإنسانيّة والوطنيّة.

**5. جنود الاحتلال:** امتلأت الرواية بالكثير من الجنود الذين أذاقوا الفلسطينيين ألوانًا من الأذى والعذاب، سواءً في نابلس أو الخليل أو غزّة، لم يكن لهؤلاء الجنود أسماء باستثناء واحد، هو (شلومو مردخاي)، وهو الجندي الذي سخر من نورة وشكّك بقدراتها، فأعطاها بريده الإلكترونيّ لترسل له الصور إن استطاعت الصعود، وعندما أرسلتها له بعد انتهاء الرحلة استشاط غضبًا؛ فقد استطاعت نورة بعزيمتها أن تنتصر عليه، وتثبت له أنّها ما زالت قادرة على الكثير على الرغم ممّا فعلوه بها.

# الفصل الرابع

# المكان والزمان في أرواح كليمنجارو

**1. المكان في الرواية**

**أ. المكان المفتوح**

**ب. المكان المغلق**

**2. الزمان في الرواية**

**أ. زمن القصّة**

**ب. زمن الخطاب**

**ج. المفارقات الزمنية في الرواية**

**د. تقنيات زمن السرد (أشكال الحركة السردية)**

# الفصل الرابع

# المكان والزمان في أرواح كليمنجارو

## 1. المكان في الرواية

يختلف المكان الروائي عن الأمكنة الحقيقيّة المدركة بالسمع والبصر؛ لكونه متخيّلًا ذهنيًا ترسمه الكلمات؛ فاللغة هي التي تصنع هذا المكان وتعطيه ملامحه الخاصّة[1]، فبمجرد بدء القارئ بقراءة الرواية "سينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الرواي"[2]، فالمكان الروائي عالم خياليّ مبنيّ من كلمات تجري فيه أحداث الرواية لا تعيش فيه إلّا الشخصيّات، وأمّا الشخوص فهي التي تعيش في الأماكن الواقعيّة، حتّى لو تشابهت الأماكن الروائيّة مع أماكن في العالم الواقعي[3]، " فإذا كان المكان في واقعه إشارة حيّة للمكان الحقيقي بكل تفاصيله وفي حدوده المعروفة، فإنّه في واقعه الفنيّ يبقى مسافة محددة ومقيدة للحكي في الرواية"[4]، ولكنّه بذلك يعطي إيهامًا بالواقع، ويصبح الحدث أكثر تأثيرًا على القارئ، كونه يحدث في مكان مألوف له، فيتخيّل الصورة الروائية بطريقة أفضل[5].

ويكتسب المكان الروائي أهميّة كبيرة؛ إذ يعدّ مكوّنًا محوريًا في بنية السرد؛ فلا وجود للأحداث خارجه، فللحدث حدوده التي تعيّن بالمكان والزمان[6]، ولا تقف أهمّية المكان الروائي على كونه الحيّز الذي تتحرك في محيطه الشخصيّات منشئة الحدث فحسب، بل لأنّه قد يتحوّل إلى فضاء يحتوي كلّ العناصر الروائية، من أحداث وحوارات داخلية وخارجية وشخصيّات

---

[1] ينظر خضر، خالدة حسن: ***المكان في الرواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر***، **مجلّة كلية الآداب**، جامعة بغداد، ع102، 2012. ص115.ئ

[2] قاسم، سيزا: **بناء الرواية**، ص101.

[3] ينظر عدوان، عدوان: **المكان في الرواية الفلسطينية بعد أوسلو 1993**، (رسالة دكتوراة غير منشورة)، الجامعة الأردنية، 2005، ص19.

[4] الرحاوي، فارس عبد الله: ***ثقافة المكان وأثرها في الشخصية الروائية( رواية الملاك أنموذجًا)***، **مجلّة أبحاث كليّة التربية الأساسيّة**، م11، ع2، 2011، ص266.

[5] ينظر لحميداني، حميد: **بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي**، ص66.

[6] ينظر بو عزة، محمد: **تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)**، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010 ،ص99.

رئيسيّة وثانوية، وينظّم ما بينها من علاقات، مساعدًا بذلك في تطوير بنية الرواية، للوصول إلى التحقيق المثالي لرؤية الكاتب، فهو عامل فاعلٌ وبنّاء في العمل الروائي[1].

يرتبط المكان بالشخصيّات ارتباطًا وثيقًا؛ فهو يمثّل الحيّز الاجتماعي الذي يضمّ خلاصة التفاعل بين الشخصيّة والمجتمع الذي تعيش فيه، عاكسًا أفكارها وأخلاقها ووعيها؛ فمن خلال المكان يستطيع القارئ اكتشاف سايكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وتعاملهم مع الطبيعة والآخرين[2]؛ فعلاقة الإنسان بالمكان تتشكّل عادة بالتأثير والتأثّر بينهما؛ حيث تمتدّ الذات البشريّة بطبيعتها خارج حدود جسدها إلى المكان[3]؛ فتصبح له سطوة وسيطرة على الشخصيّة التي تتفاعل معه وتصبح جزءًا منه، لا يمكن فصلها عنه لأنّه يشكل هويّتها وكيانها، وبالوقت ذاته لا يستطيع المكان الاستغناء عن الشخصيّات لأنها تضفي عليه الحياة والحركة[4].

إنّ هذه العمليات المتمثّلة " بإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطّر الأحداث، إنّه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي، ويقتحم عالم السرد محرّرًا نفسه هكذا من أغلال الوصف"[5]، وهذا أسلوب الروايات الحديثة التي لا تهتم بالوصف الهندسي للمكان بقدر الاهتمام بسطوته على الشخصيّة وحركة الناس وتصوراتهم الاجتماعية والعقائديّة والأسطوريّة.[6]

وبالحديث عن " أرواح كليمنجارو"، فقد تنوّعت الأماكن الروائية وتعدّدت، كما توّزعت في مساحة جغرافية واسعة، تضمّ مناطق من قارات مختلفة، وبيئات طبيعية وماديّة متباينة،

---

[1] ينظر عبيدي، مهدي: **جماليات المكان في ثلاثيّة حنا مينة**، دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011، ص35.

[2] ينظر النصير، ياسين: **الرواية والمكان**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص16-17.

[3] ينظر آبادي، محبوبة محمدي: **جماليات المكان في قصص سعيد حورانية**، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011، ص89.

[4] ينظر عدوان، عدوان: **تقنيات النصّ السردي في أعمال جبرا إبراهيم جبرا**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح، نابلس، 2001، ص106.

[5] لحميداني، حميد: **بنية النصّ السردي**، ص71.

[6] ينظر عدوان، عدوان: **المكان في الرواية الفلسطينيّة بعد أوسلو1993**، ص33.

جميعها لها وجود واقعي حقيقي، إلّا أنّ الروائي أعاد صياغتها بصورة تخييلية وأدخل إليها معطيات إدراكيّة، فلم يهتم نصر الله –كعادته في رواياته– بأن يصف الأماكن وصفًا ماديًّا دقيقًا بما فيها من موجودات؛ لأنّ اهتمامه منصب على الشخصيّات الروائية وكيفيّة تفاعلها وجدانيًا وشعوريًا مع المكان[1]، وإن كان جبل (كليمنجارو) هو المكان الأبرز والأهمّ للرواية، إلّا أنّ الأماكن الأخرى لم تكن هامشيّة، فكان لها التأثير البالغ في سلوكيّات الشخصيّات ونفسيّاتها؛ فقد ترك كلّ مكان بصمته الخاصّة واتّخذ دلالته أو رمزيّته الذاتية، وهذا ما سيتضح من خلال الحديث عن الأماكن الأكثر ظهورًا في الرواية.

ويمكن تصنيف المكان الروائي إلى نوعين:

**أ. المكان المفتوح**

"وهو المكان المرتبط بحريّة الحركة دون حواجز خارجيّة تحدّها"[2]، ويقسّم إلى عدّة أقسام، فقد يكون مكانًا ذا مساحة واسعة غير محدّدة كالبحر والنهر، حيث توحي عادة بالمجهول، أو توحي بالسلبية كالمدينة، أو يكون ذا مساحة متوسّطة كالحيّ السكني، أو مساحة صغيرة كالسفينة والطائرة، ويتمثّل دور المكان المفتوح عادةً بتصوير المجتمع ورصد التطوّرات الحاصلة فيه، وإظهار العلاقات الإنسانيّة وإبراز مدى تفاعلها مع المكان وما تحمل له من مشاعر وما ينمو بينها من صراعات[3].

وفي " أرواح كليمنجارو" كثرت الأماكن المفتوحة، وتمثّلت بالآتية:

**1. جبل (كليمنجارو):** وهو المكان الرئيسي في الرواية وصاحب الظهور الأوسع، يصنّف من الأماكن المفتوحة التي ترمز هنا إلى الحريّة والانطلاق بلا حواجز أو موانع، وتهتم بتصوير

---

[1] ينظر مرشد، أحمد: **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005، ص230.

[2] عبد الله، مرين وتحريشي محمد: ***حداثة مفهوم المكان في الرواية العربية (رواية وراء السراب قليلًا لإبراهيم درغوثي أنموذجًا)*، مجلّة دراسات**، جامعة الطاهر محمد بشار، الجزائر، ع19، 2016، ص149.

[3] ينظر عبيدي، مهدي: **جماليات المكان في ثلاثيّة حنا مينة**، ص95.

طبيعة المجتمع، إلّا أنّ (كليمنجارو) لم ينحصر في تصوير المجتمع المحلّي للمكان، بل جاء ليحاكي المجتمع البشري الإنساني بشكل عام، فهو صورة مصغّرة للحياة التي تجمع كلّ الأجناس البشرية وما بينها من صلات وعلاقات، فها هو يجمع عددًا من المتطوّعين المختلفين في جنسيّاتهم وأديانهم ومعتقداتهم وأفكارهم، ويستطيع على الرغم من هذا توحيد هدفهم وإرادتهم، فيصعدوا جميعًا على قلب رجل واحد، تاركين وراءهم الاختلافات بأشكالها، ليكوّنوا بذلك صورة مثالية للمجتمع البشري المسالم البعيد عن التناحر، وهذه إحدى الرسائل الإنسانية التي حملتها الرواية.

وجدير بالذكر أنّ الترابط بين (كليمنجارو) والحياة لم يأتِ عبثًا، فهناك الكثير من النقاط المشتركة التي تجمعهما معًا، مما يجعل عملية الربط منطقيّة تمامًا، فهذا الجبل العظيم الممتد الأطراف يشمل بيئات طبيعية مختلفة ومتناقضة من استوائيّة وألبية[1] وقطبية، استطاع أن يجمعها في حيّزه، كما تجمع الحياة كلّ البشر وصفاتهم واختلافاتهم، ومن ناحية أخرى، لا شكّ أن غموض الجبل الذي لم يسمح لأحد بعد أن يكتشفه تمامًا، أو يقول إنّه يعرفه، هو كغموض الحياة التي لم يستطع الإنسان حتى الآن أن يحزرها تمامًا، وأن يفهمها جيّدًا، " **ربما كانت تدرك جيّدًا أن أحدًا لا يستطيع أن يقول بأنّه يعرف الجبل حتى لو صعده ألف مرّة**"[2]، وأخيرًا، فإنّ الظروف الجويّة المتقلبة غير المتوقّعة في الجبل، والتي وصفتها ريما حين فكّرت: " **للجبل مفاجآت لا يمكن أن تخطر ببال**"[3] مماثلة لظروف الحياة التي لا تثبت على حال، وتتقلب في الإنسان ما بين الشدّة والرخاء.

ولأنّ (كليمنجارو) هو الصورة الأخرى للحياة في الرواية، فقد ارتبطت به الشخصيّات ارتباطًا وثيقًا، وكوّنت معه علاقات مختلفة، تشبه تمامًا علاقة الإنسان بالحياة التي يعيشها، فقد يعيش الإنسان عمره خائفًا من الحياة، لا يستطيع أن يحياها كما يجب لأنّه لا يملك الجرأة لخوض غمارها، ومواجهة متقلباتها، وهذا ما مثّله الخوف من تسلّق الجبل والتراجع عن خوض

---

[1] البيئة الألبية نسبة إلى جبال الألب.

[2] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص126.

[3] السابق، ص126.

التجربة عند بعض المتطوعين حتى قبل بداية الرحلة، لذلك نصح (صول) المتطوّعين أن يتركوا الخوف لأنّه سيكون سبب الفشل في المتابعة، فالجبل يحبّ ذوي الشجاعة، كما هي الحياة التي لا تبتسم إلّا لمن يقتحمها غير آبه بصعوبات الطريق. ومن ناحية أخرى، فقد ارتبطت بعض الشخصيّات بالجبل بعلاقة حبّ وشغف كريما و(صول)، تمامًا كما يكون بعض الأشخاص شغوفين بالحياة عاشقين لها. وبعض الشخصيّات ارتبطت بالجبل في علاقة ماديّة بحته، بحثًا عن المصالح الشخصية، كما كانت شخصيّة جبريل، وهذا ينعكس في الحياة الواقعية على الكثير من الناظرين إلى الحياة نظرة ماديّة ماليّة.

ومثلما تمتلئ الحياة بالمصائر المختلفة للبشر، فقد كان الجبل يحمل مصائر أبطال رحلة الصعود؛ فالرحلة من القاع إلى القمّة هي رحلة حياة، بكل ما فيها من مشاعر الحب والخوف والتحدي والأمل، إمّا أن يستطيع الإنسان أن يحقّق بها ما يريد واصلًا إلى القمّة، أو يفنى قبل ذلك، فهي رحلة مصيريّة لأبطالها؛ حيث مثّل الوصول لنورة ويوسف انتصارًا على الذات وإعاقة الجسد، وعلى الاحتلال الذي ظنّ أنّه استطاع باقتصاص أجزاء الجسد أن يقتصّ الإرادة والحياة من قلبيهما، فلو تراجعا ولم يصلا إلى القمة لعنى ذلك حياة من الهزيمة والتراجع والضعف، وهذا مصير لا يريده الكاتب لبطليه الروائيين ونظائرهم الواقعيين، حيث مثّل يوسف ونورة أجيالًا من الأطفال الفلسطينيين يعيشون في ظروف مشابهة.

ولم يكن الجبل في الرواية مكانًا واحدًا، بل يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أقسام، السفح والقمة وما بينهما، فالسفح هو منطقة الأمان التي يقف عندها السواد الأعظم من النّاس، فهم لا يمتلكون الشجاعة للتقدّم أكثر، فيكتفون بالنظر من الأسفل إلى المغامرين الذين يتقدّمون في الحياة، تمامًا كما حدث مع (هاري) في "ثلوج كليمنجارو" حيث قضت عليه ملذّاته فلم يستطع صعود الجبل، ومات في السفح قبل أن يتسلّق الجبل، وأمّا القمّة فهي ذروة النجاح، حيث يصل الإنسان المكافح إلى هدفه، وأمّا ما بين القمّة والسفح، فيمثّل طريق الحياة الممتلئة بالمصاعب، والتي تحتاج إلى الكثير من القوّة والإرادة لتجاوزها حتى يصل الإنسان إلى الهدف.

ولم يكن دور (كليمنجارو) سلبيًا تجاه كلّ ما يجول فيه من أحداث وما تتضمن من مشاعر مختلفة، بل تفاعل مع الصاعدين واندمج فيهم، حتى بدا كأيّ شخصيّة أخرى لها كينونتها ووجودها وإرادتها، كما وضّح في الفصل الأوّل من البحث.[1]

**2. نابلس:** وبوصف أدقّ هي إحدى قرى مدينة نابلس، فلم يذكر الكاتب اسم القرية أو يوضّحها، ولم يرسم لها معالم طبيعية أو ماديّة، سوى بعض المظاهر الريفيّة العامّة من وجود سهل وأزهار ربيعيّة، جاعلها بذلك ممثّلة لغيرها من القرى الأخرى، لتكون نموذجًا لما عليه القرية الفلسطينيّة من روح المقاومة والتحدّي، كما ظهر في مهرجان القرية للطائرات الورقيه؛ حيث لم يستطع الاحتلال إيقاف المهرجان رغم استخدامهم للعديد من وسائل القمع أمام المحتفلين[2]، وقد استطاع الكاتب من خلال هذه القرية أن يسلط الضوء على جزء من الممارسات الإسرائيليّة بحق المواطنين الفلسطينيين، لتكون القرية هنا عكس الصورة النمطية لها، فلا هدوء ولا أمان ولا استقرار، فالمواطنون يعيشون في ظروف صعبة ويعانون من سرقة أراضيهم المستمرّة، " **في اليوم نفسه تصاعدت هجمات المستوطنين أكثر، وراحت الحقول والكروم تختفي تحت بيوتهم الجاهزة التي تأتي بها الشاحنات. ارتفعت الأسلاك الشائكة حول المستوطنة التي أطلقوا عليها اسم (براخا)، وبدأ فصل طويل آخر من العذاب**"[3]، ولا شكّ أنّ المستوطنات التي تبنى في القرية تنقص من مساحتها، وتجعل الحيّز المكاني لها في تقلّص دائم، فيكون المكان غير ثابت الحدود والمعالم، كما هو حال معظم المناطق الفلسطينيّة، ولا يتوقّف الأمر على تغيّر المعالم الطبيعية والماديّة، إنّما تختلف الحياة تمامًا بسبب إعداد تغيّرات بالطرق المؤديّة إلى المستوطنات، وتغيّرات أكبر بكميّة الاستقرار الذي سيتناقص بالمنطقة مع وجود المستوطنين فيها.

وبالنسبة لنورة، فقد كانت قريتها هي المكان الذي تعرّضت فيه لإصابتها التي أدّت إلى بتر رجلها، وعاشت فيها كلّ حياتها باستثناء رحلاتها العلاجية إلى الأردن، لتكتشف أنّ عليها

---

[1] ينظر البحث، ص23-24.

[2] ينظر نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص84-86.

[3] السابق، ص180.

الانطلاق خارج حدودها لإيجاد هدفها وذاتها، والخروج إلى ما هو أبعد من عيبال[1] وجـــرزيم[2]، للبحث عن الانتصار وتحقيق قوّتها باستعادة رجلها المفقودة من خلال رحلة الصعود التي ستثبت من خلالها أنّها أقوى ممن كان السبب في فقدها، فها هي تتحدّث مع والدتها في محاولة إقناعها بفكرة الصعود: " **يمّه، لقد كبرت كثيرًا. لم تأتِ رجلي، ولا أنتِ أحضرتها. يمّه، لن أنتظر أكثر مما انتظرت؛ فأنا ذاهبة إلى هناك لكي أحضرها بنفسي. لقد اكتشفت منذ زمن أنّها ليست فوق قمّة جبل عيبال ولا فوق قمّة جبل جرزيم. هل تعرفين أنّها كانت طوال الوقت فوق كليمنجارو، ولا إنتِ عارفة ولا أنا عارفة**"[3]، فإيجاد الرجل المفقودة هو رمز لانتصار نورة وتغلّبهـــا علـــى فكرة الإعاقة الجسديّة، وتحقيق فكرة أنّ الإنسان قويّ بروحه وإرادته لا بجسده.

**3. الخليل:** وبالتحديد البلدة القديمة في الخليل، وهي مكان مفتوح يمثّل في الرواية بوابة لجهنّم، فهي مكان اشتباك دائم بين المواطنين من جهة، والمستوطنين والجيش الإسرائيلي مـــن جهـــة أخرى، لذلك جاء وصفها في نظر غسّان كميدان للقتال وساحة للحرب " **حيثما كان ينظر يـــرى أسلاكًا شائكة وشباكًا معدنيّة وأبواب محلّات تجارية مغلقة**"[4]، وكان السلاح الإسرائيلي دائمًا في حالة تأهّب، " **كان يعرف أنّ الوقوف فوق الأسطح يعرّضه للخطر، فهـــو دائمًـــا فـــي مرمـــى رصاصة جندي أو مستوطن ضجر أو غاضب، رصاصة واحدة فقط وينتهي كلّ شيء**"[5]، ولـــم يتوقّف الأمر عند هذا الحدّ، بل استرسل المستوطنون بسرقة البيوت من أصحابها، فبمجرّد غياب

---

[1] جبل عيبال هو أحد الجبلين اللذين تقع مدينة نابلس بينهما، عرفه الكنعانيّون بهذا الاســـم، ويعنـــي جبـــل الصـــخور أو الحجارة، كما يعرف باسم "جبل سليميّة" نسبة إلى سلمى وسليم، وهما أخوان من الصالحين ماتا ودفنا فيه، ويعرف أيضًـــا باسم "الجبل الشمالي"، ويبلغ ارتفاعه 940 مترًا فوق مستوى سطح البحر، ليكون بذلك أعلى قمم نابلس علـــى الإطـــلاق. ينظر الدبّاغ، مصطفى مراد: **بلادنا فلسطين (في الديار النابلسية)**، كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشـــر، ج2، 1991، ص22-23.

[2] جبل جرزيم هو الجبل الثاني المحيط بمدينة نابلس، ، ويسمّى أيَضًا "جبل الطور" أو "الجبل القبلي"، يقول السامريّون إنّ كلمة "جرزيم" تعني " الفرائض"؛ لأنّهم يقيمون فرائضهم الدينيّة عليه؛ فهو مقدّس في ديانتهم، ويعتقدون أنّه الموضع الـــذي أراد أن يذبح إبراهيم ولده "إسحق" فيه، وله عندهم أربعة عشر اسمًا، منها جبل القدس والجبل القـــديم وبيـــت الله وجبـــل البركات وجبل الملائكة المقدّسين وغيرها، ويبلغ ارتفاع الجبل 881 مترًا فوق مستوى ســـطح البحـــر. ينظـــر الســـابق، ص23-24.

[3] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص23.

[4] السابق، ص100.

[5] السابق، ص100.

أصحاب البيت عنه، يعودون ليجدوه سكنًا لأحد المستوطنين، ولا يستطيعون استرداده بسبب حماية الجيش الإسرائيلي للسكان الجدد، كما حدث مع أمجد صديق غسّان[1].

وقد أثّرت البلدة القديمة في نفسيّة غسّان كثيرًا، فهو الذي ولد فيها ولم يفارقها منذ طفولته، ولم يرَ عالمًا سواها، فشكّلت في مخيّلته صورة أنّ هذا هو الواقع والحقيقة، وهذه هي الحياة كما يشاهدها تمامًا فيها، لذلك حين غادرها إلى الجبل – افتراضًا كما رأت الدكتورة أروى– تعجّب من انعدام وجود الحواجز العسكرية والجنود الإسرائيليين، فقال في مكالمة هاتفية مع عائلته: " **لساتني مستغرب إنّه ما في حواجز عسكرية هون، ولا في جنود، إلي خمس أيام ما شفت جندي، بتصدقوا؟**"[2]، فقد تركت فيه هذه المدينة انطباعًا مفاده أنّ الحياة هي حرب دائمة، والسلم حالة غريبة مستهجنة؛ فهو لم يعرفها أبدًا في مدينته.

**4. رام الله:** وهي مكان مفتوح، لم تتعرّض الرواية لتحديد الأماكن فيها، إنما ذكرت بعض الحوادث الحاصلة هناك. تمثّل رام الله المدينة الحقيقيّة بكلّ ما فيها من مظاهر الماديّة والطبقيّة، فمنها جاء (جبريل) الإنسان المادّي الرأسمالي، صاحب مصانع المواد الغذائيّة، والذي يمثّل الطبقة الفاسدة في المدينة، " **بتسارع غريب تغيّر جبريل بمجرد وصول السلطة إلى رام الله، وفي السنوات اللاحقة نمت علاقات عمل جديدة بأناس لا يمتّون بصلة لعلاقاته الماضية التي ظلّ يفتخر بها؛ علاقات غير مفهومة: بوزير فاسد، مثقّف مرتد، مفتّش مشبوه بوزارة الصناعة**"[3]، فكان (جبريل) على خلاف صديقه محمود الذي مثّل النزاهة في المكان ذاته، فرام الله جمعت بين جهتين متعاركتين، الأولى المنحازة لذاتها والبائعة للمبادئ والتابعة للأقوى ولو كان الاحتلال، والأخرى الجهة الشريفة النزيهة التي تحافظ على المبدأ ولو على حساب مصالحها الشخصيّة، وتمثّل الصراع بينهما في الصراع بين (جبريل) ومحمود، على الرغم من معرفة الأوّل أنّ الصواب يتمثّل في فكر صديقه لا فكره هو، لتكون الغلبة في النهاية لمحمود الذي ظلّ محافظًا على شموخه، بينما كان مصير (جبريل) الفشل في الوصول إلى قمّة الجبل،

---

[1] ينظر نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص245.

[2] السابق، ص270.

[3] السابق، ص115.

وفي هذا رسالة أنّ الفئة الشريفة ستنتصر على الفئات الفاسدة، ليس في رام الله فقط، إنّما في كلّ المدن الفلسطينيّة.

**5. قرية في جنوب لبنان:** وهي هنا مكان مفتوح، تمثّل الظلم والسخط على إنسان لمجرّد عدم انتمائه للمكان؛ فهي القرية التي خرج منها (إميل)، كرهها بعد أن رأى فيها الظلم الذي يتعرّض له الإنسان لكونه فلسطينيًّا فقط، كما حدث مع (جورج) اللاجئ الفلسطيني الذي قتل بدم بارد لأنّ ابن المختار قتل في اشتباك مع أحد الفلسطينيين، فوجدوا أن ينتقموا من (جورج) الطيّب الذي خدمهم دائمًا، ليحوّلوا بعد موته كلّ إيجابياته إلى سيّئات مبرّرين لأنفسهم فعلتهم، فحتى مدوامته على الصلاة عدّوها ضربًا من التجسّس على المصلّين، " **حين وصلت الأخبار بأن ابن مختار القرية قتل في اشتباك مع الفلسطينيين، لم يجد رجال المختار أمامهم من ينتقمون منه. وفجأة تذكروا أن جورج فلسطيني! بهدوء رجال ذاهبين لتأدية أمر مقدّس سحبوا جورج من الدكان، وقبل أن يسألهم ما الذي يجري أطلقوا مائة طلقة عليه!**"[1].

واستطاعت هذه القرية أن تقدّم نموذجًا يمثّل الكثير من الأماكن في لبنان، يفقد فيها الفلسطيني حقّه بالحياة، وتسلب منه كرامته وإنسانيّته وأبسط حقوقه[2]، فمن خلال هذه القرية سلّط نصر الله الضوء على قضيّة حساسّة مؤرقة، وهي أنّ الفلسطيني من المستحيل أن ينـدمج في مجتمع آخر، ليس لأنّه لا يريد، بل لأنّه متّهم بهويّته، وسيظلّ غريبًا في أيّ مكان خارج حدود وطنه.

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص169.

[2] يتعرّض الفلسطينيّون في لبنان لتضييق شديد في شتّى مناحي الحياة؛ فظلّوا ممنوعين من ممارسة معظم أنواع الوظائف حتى عام 2005، ثمّ سمح لهم بممارسة خمسين مهنة، كالعمل في البناء والزراعة والبلاط، ولكنّهم ما زالوا ممنوعين حتّى الآن من ممارسة مهن الطب والصيدلة والهندسة والمحاماة والصحافة وغيرها، كما فرضت عليهم قيود في السكن؛ فهم ممنوعون من التملّك العقاري حسب القانون الصادر عام 2001، والذي حكم أيضًا بمنع الإرث عمّن كان متملّكًا، وإضافة إلى ذلك مُنع الفلسطينيون من بناء منازل جديدة في المخيّمات، أو حتى ترميم المنازل القديمة، وهم محرومون من الخدمات الصحيّة الحكومية، وهناك قيود مشدّدة على تعلّم الفلسطينيين في المدارس الحكوميّة، وقد حاولت جامعة الدول العربية التدخّل لتحسين الأوضاع في لبنان، إلّا أن قرارات القمم العربية المتعلّقة بمعاملة اللاجئين الفلسطينيين تمّ تجاهلها تمامًا. ينظر صالح، محسن: اللاجئون الفلسطينيّون في لبنان بين خوفين. https://goo.gl/VXUCF8

**6. تنزانيا:** وهي المكان الذي يقع فيه جبل (كليمنجارو)، لم يتمّ الحديث عنه سوى بما يخصّ (صول) الذي ترك بلد أمّه (كينيا)، واتّجه إلى بلد والده وموطنه الأصلي (تنزانيا)، مدركًا أنّه لن يستطيع تحقيق ذاته سوى في ذلك المكان، " **سأذهب إلى تنزانيا، يكفي هذا، إنها بلد أبي. لا أظن أنني سأحقق هنا في بلد أمي، أكثر مما حققت**"[1]. وعلى الرغم ممّا حققه (صول) في (كينيا) من نجاحات؛ جيث كان لاعب كرة قدم مشهور، إلّا أنّ هذا لم يكن ذا نتائج مرضية له؛ فهو يطمح إلى الأفضل الذي لن يستطيع تحقيقه سوى في بلاده، (فتنزانيا) هنا تمثّل الوطن الذي يكبر فيه نجاح الإنسان، ويكون له طعمه الخاص، بخلاف النجاح في أيّ مكان آخر، لذلك أصبح (صول) دليلًا كما تمنّى، يصعد الجبل مرّات ومرّات، ويرتقي في كل مرة يصعد بها.

**7. بوسطن:** وهي المدينة التي تأتي بصورتها النمطية؛ حيث الماديّة والاغتراب والوحشة، عاش فيها عم الدكتورة أروى، وقد كان شاعرًا مرموقًا مشهورًا، وعندما مات لم يشيّعه سوى ستّة أشخاص، لتشعر أروى أنّ الإنسان يظلّ غريبًا مهما كان عظيمًا في غربته، " **حين وصلت إلى بيته مساء اليوم أدركت لأوّل مرّة المعنى العميق للغربة. لم يكن هناك سوى ستّة أشخاص في الجنازة! مع أنّها تصوّرت أنّ موت شاعر فلسطيني مثله كافٍ لدفع ستمائة شخص على الأقل لحضور الجنازة**"[2] فمكانة الإنسان الحقيقية لا تتحقّق سوى في وطنه، مهما كانت الظروف صعبَة فيه، " **في تلك اللحظات الصعبة تذكّرت المثل العربي الذي يقول: الحجر في مطرحه قنطار، وأحسّت أنّه لم يكن لعمّها ولما كتب أيّ وزن خارج أرضه التي اقتلع منها**"[3].

إنّ موت عم أروى بهذه الطريقة جعلها تعيد حسابتها مرّة أخرى، وخصوصًا بعد قراءة ديوانه الشعري الأخير، والذي أسماه "أغاني الغريب"، ويحتوي على خمسين قصيدة تمثّل السنوات الخمسين التي عاشها في الغربة، وتنتهي آخر قصيدة بالمقطع القائل:

"**عد إليها.. إلى أمّك الأرض عد**

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص143.

[2] السابق، ص69.

[3] السابق، ص69.

**ليس يغنيك مهما تكاثر في البعد هذا الكثير**

**عد إليها وعش بالقليل.. القليل!"**[1]

فقرّرت أروى أن تنتهي غربتها وتترك كندا التي كانت تعيش فيها، وحقّقت فيها الكثير من النجاحات في مجال طبّ العيون، لتتّجه إلى الأردن، ثمّ ترجع إلى فلسطين مع أوّل بعثة طبيّة لمدينة الخليل، فكانت كندا أيضًا مثل بوسطن رمزًا للاغتراب والضياع.

**ب. المكان المغلق**

وهو المكان الذي تحدّد مساحته ومكوّناته، كالغرف والبيوت والمساكن، وقد تكون هذه الأماكن مصدرًا للأمان والألفة، أو تكشف عن الخوف والرهبة، حيث تربطها بالشخصيّات علاقات مختلفة تحدّدها طبيعة المكان والشخصيّة والحدث الرابط بينهما[2].

وقد تحدّدت الأماكن المغلقة في " أرواح كليمنجارو" بالآتية:

**1. غزّة:** لم يجعل الكاتب هذا القطاع الكبير مكانًا مفتوحًا كما هو متوقّع، بل كانت غزّة مغلقة تمامًا، فهي سجن كبير سكّانه منتزعو الحريّة، وهذا ما عبّر عنه يوسف بقوله: " **فرصتي الأخيرة كانت الرحلة، لأرى العالم ثمّ أعود إلى السجن من جديد، إلى غزّة. أمنيتي الوحيدة الأخيرة كانت الخروج من الحصار، وأن أتنقل في أماكن لا حواجز عسكرية فيها**"[3]، فقد حاول الكاتب من خلال هذا المكان تسليط الضوء على حياة الغزيّين الذين يعانون من الحصار المحكم، والحروب المدمّرة، وقد كان يوسف ضحيّة هذا الحروب؛ حيث فقد رجله وبعض أصابع يده بانفجار قنبلة يتسلّى الجنود بنشر أمثالها في شوارع غزّة، لتكون المدينة هنا بعيدة عن رموز الاغتراب وصخب الحضارة الماديّة، وتصبح أقرب إلى رمزية السجن المؤبّد والعذاب الطويل والقتل التعسّفي، فيوسف واحد من كثيرين غيره واجهوا المصير ذاته أو أصعب منه، مما أدّى

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص71.

[2] ينظر عبيدي، مهدي: **جماليات المكان في ثلاثيّة حنا مينة**، ص43.

[3] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص162.

إلى ارتباط غزّة بالحزن وأنّها مكان قليل الضحكات، " **لم تكن غزّة ذلك المكان الذي يمكن أن يضحك فيه المرء طوال الوقت، فالطائرات دون طيّار وبطيّار تملأ السماء بطنينها ليلًا نهارًا باحثة عن أهدافها**"[1].

وركّز الكاتب في غزّة على موقعين، الطرق والبحر، فكانت الطرق التي يسلكها الطلبة إلى المدارس تنتهي بهم إلى الموت أو إلى الإصابة، تحقيقًا لرغبة جنود يرون في تفتت الأجساد وسيلة للتسلية، " **أصبحوا يتراهنون على من يصل أبعد، ويزرع قنبلة أو لغمًا. لم يكن هناك ما هو أكثر إثارة لهم من الوصول إلى الشارع المؤدّي إلى المدرسة**"[2]، وكان قدر يوسف أن تنفجر به إحدى هذه القنابل، لترتبط طريق المدرسة في ذهنه بالانفجار، مما أثّر سلبًا في نفسيّته، فرفض العودة إلى مدرسته حتى لا يسلك الطريق ذاتها، مما اضطر العائلة إلى تغيير مكان سكنها.

**2. بحر غزّة:** وقد جاءت صورته مختلفة عن المتوقّع أيضًا، فلم يكن مكانًا واسعًا هادئًا يوحي بالغموض والرهبة والغدر، بل كان البحر في غزّة محدودًا مقيّدًا، " **بحر غزّة الذي يغصّ بحواجز الجيش الإسرائيلي أيضًا**"[3]، فالحواجز قد طالت البحر الذي جاء في الرواية مسالمًا وهادئًا ولطيفًا، فاتخذه يوسف صديقًا له، يثق به بعد أن فقد ثقته باليابسة التي أفقدته رجله، وفقد ثقته ببقاء الأصدقاء الذين كانت تغيّبهم الطائرات الإسرائيلية حين ترميهم بالصواريخ فيرحلون عن الحياة ليبقى وحيدًا، بخلاف البحر الذي كان صديقًا ثابتًا لا يرحل، " **لم يكن يعنيه فعلًا الحصول على صديق جديد، ولديه صديق أثبت مرارًا أنّه أكثر إخلاصًا له من أيّ صديق عرفه: البحر!**"[4] متمتّعًا بصفات بشرية، فهو يسمع ويشعر ويحبّ ويحزن، فها هو يوسف يخاطب نفسه حين ألقى جسده لأوّل مرّة في البحر بعد إصابته: "**اصعد يا يوسف باستطاعتك أن تسبح، البحر**

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص25.

[2] السابق، ص93.

[3] السابق، ص150.

[4] السابق، ص94.

**صديقك، فلا تتركه خلفك، لا تجعله يحزن، لا تكسر قلبه، أنت تعرف أنّه يحبّك، وسيحبّك الآن أكثر لأنّه أحسّ بك أكثر حين أصبحت فيه**"[1].

**3. بيت غسّان:** وكان بيت غسّان واحدًا من أهمّ الأماكن التي ركّزت الرواية عليها، فهو بيت فلسطيني عادي كأيّ بيت يحاول المستوطنون الاستيلاء عليه، متّبعين بذلك شتّى الطرق، ابتداءً من رمي الزجاجات الحارقة ليقتلوا العائلة، وقد كانت النتيجة مقتل أخت غسّان، وإصابته التي أفقدته عينه، ثمّ ضيّقوا عليهم بأن خلعوا أبواب البيت، وأمروهم أن تبقى جميع الأبواب الخارجية والداخلية مفتوحة، مما اضطر أفراد العائلة للتناوب على الحراسة ليلًا، وكذلك أغرقوا البيت بالمياه العادمة، ولوّثوا خزانات المياه بالبول والغائط، كما اتّبعوا معهم أساليب الإغراء من خلال عرض مبالغ مالية ضخمة مقابل البيت، إلّا أنّ عائلة غسّان ظلّت صامدة مرابطة، لم تقبل التنازل على الرغم من كلّ أساليب الترهيب والترغيب، وكان هذا الرباط هو السبب الذي منع غسّان من المشاركة في الرحلة؛ فهو لا يستطيع ترك البيت وحده لشدّة انتمائه إليه وحبّه له وخوفه من فقده، " **يا دكتورة أروى إذا ذهبت معكم سيأخذون البيت، هل تعتقدين أنني لا أحلم بالخروج من هذا الجحيم ولو لساعة واحدة، والله أنا لا أحلم بغير هذا، ولكن يا دكتورة أروى، أن أعيش في الحجيم داخل بيتي أفضل من أن أعيش الجحيم خارج جدران هذا البيت**"[2]، فالبيت هنا رمز للوطن الذي يحاول أعداؤه الاستيلاء عليه، فيتصدّى لهم أهله بقوّة الانتماء العميقة، باذلين الغالي والنفيس في سبيل الحفاظ عليه، ويضحّون بأرواحهم لأجله، ويحتملون كلّ أنواع التنكيل والقهر، فغسّان الذي لم يترك البيت لم يتخلَّ بذلك عن حلمه في صعود الجبل، ولكنّه حقّق قيمة أكبر من هذا الصعود، فكان بطلًا في وطنه.

**4. الحواجز الإسرائيلية:** وهي أماكن مغلقة تمثّل حيّزًا صغيرًا في المكان الذي تتواجد فيه، إلّا أنّ سيطرتها وأذاها ينتشران في مساحات واسعة؛ فهي شبكة تمتد من شمال البلاد إلى جنوبها، لتحاصر حياة الإنسان، وتمنعه من الحركة بحريّة، تمامًا كما كان يحدث مع نورة في كلّ مرة

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص135.

[2] السابق، 375.

تعبر الحاجز؛ حيث تتعرّض للإهانة والتفتيش، والتحقيقات الطويلة بسبب ساقها المبتورة، على الرغم من معرفة الجنود التامّة أنّهم السبب بهذا البتر، فارتبط المكان عند نورة بمشاعر سلبية مؤلمة، فهو مكان لإذلال الفلسطينيين وتعرية أرواحهم، وعلى الرغم من ذلك لم تفقد روح التحدّى كلّما مرّت من الحاجز، بل ظلّت تحاول إظهار العزّة والشموخ على الرغم من كلّ الممارسات العنيفة ضدّها.

وأمّا بالنسبة لعائلة غسّان، فقد كانت صلتهم بالحواجز أقوى وأعمق، نظرًا لوجود الكثير منها في منطقته، وتبرز صورتها حين يتذكرها غسان: " **مائة وعشرون حاجزًا في المنطقة الصغيرة التي لا تزيد مساحتها على كيلو متر مربّع واحد: حواجز عسكرية ثابته، أسلاك شائكة، براميل، أبواب معدنية مغلقة بين شارع وشارع وحارة وحارة، معّاطات، وبوّابات إلكترونية، وفوق ذلك كلّه الدوريات العسكريّة الراجلة والمحمولة، والحواجز الطائرة**"[1]، فهذه الصورة الماديّة الشاملة لهذه الحواجز توضّح طبيعتها وآليتها، ومدى القمع والقهر الموجود فيها، وكيفيّة معاملة الإنسان حين يفكّر بالعبور بين مدينتين شقيقتين لا يفصل بينهما سوى خطوات قليلة، لتتحوّل هذه المسافة الضئيلة إلى فصل طويل من التعب والإرهاق وكأنّه سفر بين قارّتين.

ومن أهمّ الحوادث التي ارتبطت بالحاجز وأثّرت في حياة عائلة غسّان، ولادة أمّه هناك؛ بسبب عرقلة الجنود لسيارة الإسعاف والإصرار على تفتيشها والتأكّد من حالة أم غسّان، وحتى بعد الولادة حين حاولت السيّارة العودة، أوقفتها الحواجز مرّة أخرى وأمرتها بالنزول مع وليدها إلى الشارع في ليلة ممطرة وعاصفة، مما أدى إلى موت الوليد، لذلك ارتبط هذا الحاجز بالموت ومشاعر الفقد والعجز، وأنّ حياة الإنسان الفلسطيني مرهونة بإشارة جندي إسرائيلي قد يرفض أو يسمح باستمرارها، فعلى هذه الحواجز قتلت الكثير من البراءة والطفولة والأحلام، وانتهت قبل أن تبدأ.

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص289.

## 2. الزمن في الرواية

يعدّ الزمان أحد المكوّنات التي تشكّل بنية النصّ الروائي، " ويمثّل العنصر الفعّال الذي يكمل بقيّة المكوّنات الحكائيّة، ويمنحها طابع المصداقيّة"[1]، فالزمان مرتبط بالوجود، وكل وجود خارج الزمن هو وجود وهميّ[2]؛ فالوجود يرتبط بعنصريين أساسيين، هما الزمان والمكان، فالشخصيّات الروائية حين تقوم بأدوارها لا بدّ أن تكون حركتها مؤطّرة بزمان ومكان محدّدين[3].

ويأتي الزمن أعمّ وأشمل من المكان؛ وذلك لارتباطه بالانفعالات والانطباعات والأفكار المتغيّرة بتغيّره، في حين لا يمكن أن تكون نظامًا مكانيًّا[4]؛ فالزمان يرتبط ارتباطًا وثيقًا بتيّار الشعور، وبالطاقة التي تقرّر مدى اندفاعه، فهو نسيج الحياة الداخلية، يؤثّر ويتأثر بها، لذلك يكون سريعًا عند الفرح وبطيئًا عند الحزن، فلا يمكن قياسه بطريقة منطقيّة، إنّما تكون المشاعر طريقة قياسه هنا[5].

والزمن هو المسؤول عن طبيعة الرواية، يحدّدها ويشكّلها، لذلك ارتبط شكل الرواية بطريقة معالجة الزمن، فامتلكت المدارس الأدبية تقنياتها الخاصّة لبنائه وعرضه[6]؛ وذلك لاعتباره "محور الرواية، وعمودها الفقري الذي يشدّ أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها، والرواية فنّ الحياة"[7]، ففعل الزمن وتأثيره في الرواية لا يختلف عن فعله في الواقع؛ فهو المنظّم للحياة والمسؤول عن سيرها منذ بداية الوجود، كما هو المنظّم لعملية سير الرواية منذ بدايتها وحتى آخر حدث فيها.

---

[1] مرشد، أحمد: **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ص 233.

[2] ينظر حسام الدين، كريم زكي: **الزمن الدلالي**، ط1، القاهرة: دار غريب، 2002، ص29.

[3] ينظر يقطين، سعيد: **قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1997، ص161.

[4] ينظر ميرهوف، هانز: **الزمن في الأدب**، ت: أسعد زورق، القاهرة: مؤسسة سجل العرب، 1972، ص9.

[5] ينظر الحاج شاهين، سمير: **لحظة الأبديّة ( دراسة الزمان في أدب القرن العشرين)**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص15.

[6] ينظر قاسم، سيزا: **بناء الرواية**، ص38.

[7] القصراوي، مها: **الزمن في الرواية العربية**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص36.

ولا شكّ أنّ الزمن الروائي يختلف عن الزمن الواقعي، فهو عمل أدبيّ أداته اللغة، يبدأ بكلماتها وينتهي بها، وبين كلمتي البداية والنهاية يدور الزمن الروائي، دون أن يكون له وجود خارج حدودهما، فتتابع الكلمات يشكّل حركة الزمن، وبتوقّفها يتوقّف، لذلك هو زمن لغوي لا وجود له واقعيًا، تمامًا مثل المكان الروائي[1].

ومن حيث نظرة الرواية التقليديّة إلى الزمن، فقد كان يبنى بناءً تتباعيًّا، يقوم على المنطقية في سرد الأحداث وإدراجها مرتبة زمانيًا، وهذا يخالف نظرة الرواية الحديثة التي توظّف الزمن توظيفًا جماليًا، غير عابئة بالترتيب والتتابع[2]، حيث يقول (ميشيل بوتور): " لا يستحيل علينا أن نروي جميع الحوادث في تسلسل خطّي فحسب، بل أن نقدّم أيضًا تتابع الوقائع في تسلسل زمني معيّن. فنحن لا نعيش الوقت كأنّه استمرار إلّا في بعض الأوقات"[3]، ليقدم (بوتور) بهذا القول طرحًا جديدًا للزمن الروائي وكيفية معالجته في النصّ، مؤكّدًا اضطرار الكاتب للعودة في الزمن أو التقدّم به، لأنّ هذا ما تقتضيه الرواية المشابهة لواقع الإنسان الذي لا بدّ أن يعود من خلال ذكرياته إلى الماضي، أو يفكر بالمستقبل الآتي.

ويقسّم (بوتور) الزمن في الرواية إلى ثلاثة أزمنة: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة[4]، فزمن المغامرة هو زمن أحداث الرواية، وزمن الكتابة هو الزمن الذي كُتبت فيه الرواية، وتكمن الصعوبة فيه عندما يكتب الروائي عن زمن تاريخي لم يعاصره؛ حيث يتجنّب أن يسقط ما في زمنه على زمن المغامرة المقصود. وأمّا زمن القراءة فهو الزمن الذي تُقرأ فيه الرواية، وتكمن أهميّته في الاختلاف الثقافي بينه وبين زمني المغامرة والكتابة، ممّا يجعل قراءة الرواية الواحدة تختلف من قارئ لآخر وزمن لآخر[5].

---

[1] ينظر حبيلة، الشريف: **مكوّنات الخطاب السردي (مفاهيم نظرية)**، ط1، الجزائر: عالم الكتب الحديث للنشر، 2011، ص22.

[2] ينظر السابق، ص23.

[3] بوتور، ميشيل: **بحوث في الرواية الحديثة**، ت: فريد أنطونيوس، ط3، بيروت: منشورات عويدات، 1986، ص100.

[4] السابق، ص101.

[5] ينظر يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي (النصّ والسياق)**، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2001، ص44.

وأمّا (تودوروف) فقد قسّم الزمن باعتماده على كون الرواية تتكوّن من قصّة وخطاب، فالقصّة هي التي " تثير في الذهن واقعًا ما وأحداثًا قد تكون وقعت وشخصيّات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيّات الحياة الفعلية. وقد كان بالإمكان نقل تلك القصّة ذاتها بوسائل أخرى، فتنقل بواسطة شريط سنمائي مثلًا"[1]، وأمّا كون الرواية خطابًا " فهناك سارد يحكي القصّة، أمامه يوجد قارئ يدركها، وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، إنّما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على الأحداث"[2]، وبناء على هذا يكون الزمن مقسّمًا إلى قسمين، زمن القصّة وزمن الخطاب، وهذا ما سيتم إيضاحه في هذا القسم من البحث.

**أ. زمن القصّة**

ويأتي هذا الزمن بمثابة حدود للمادة الروائية، فيبدأ من الحدث الأوّل السابق زمنيًّا وينتهي بالحدث الأخير اللاحق زمنيًّا، فإعادة ترتيب الزمن بهذه الطريقة يشكّل البعد المنطقي للأحداث[3]، فهو زمن التجربة المدركة ذهنيًا، وبالإمكان القول إنّه يمثّل المادّة الخام للرواية قبل سردها بالطرق المختلفة، لذلك يسمّى بالزمن الخطّي[4]؛ فهذا الزمن يسير بطريقة مستقيمة منتظمة من الماضي مرورًا بالحاضر وانتهاء بالمستقبل، دون أن يتكسّر أو يتبعثر، مهتمًّا بالفترة التي تقع فيها الأحداث بصورة منطقيّة، مشابهة لرتابة مرور الزمن وانقضائة في الحياة الواقعية، حيث لا يسبق زمنٌ آخر ولا يتجاوزه.

وفي " أرواح كليمنجارو" يبدأ زمن القصّة من الماضي قبل ثلاثين سنة تقريبًا، حيث تقدّر هذه السنوات من خلال القياس على أقدم أحداثها التي تتمثّل في عرض مشهدٍ من طفولة (جبريل)، لكونه أكبر شخصيّات الرواية عمرًا تقريبًا، حيث يقدّر عمره بالأربعينيات في حاضر القصّة. وينتهي زمنها في الثاني من كانون أوّل عام 2014 حيث تنتهي كلّ الأحداث مختومة

---

[1] تودوروف، تزفيطان: **مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي**، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ط1، الرباط: منشورات اتحاد كتّاب المغرب، 1992، ص41.

[2] السابق، ص41.

[3] ينظر يقطين، سعيد: **انفتاح النصّ الروائي**، ص46.

[4] ينظر السابق، ص47.

برسالة يرسلها (هاري) إلى (صول) بعد انتهاء رحلة الصعود بما يقارب العام، لتشمل القصّة بهذا الزمن أحداثًا من طفولة الشخصيّات وشبابها، مبرزة تأثيراتها على طباعهم وسلوكيّاتهم في الحاضر المتمثّل برحلة الصعود التي تعدّ أحداثها وتفاصيلها الأبرز والأهمّ في الرواية، على الرغم من أنّها لم تأخذ من زمن القصّة سوى تسعة أيّام فقط، ليؤكّد الكاتب من خلال هذا الامتداد الزمني في الماضي، وانحسار الزمن الحاضر على الرغم من أهميته، أنّ الحياة التي يعيشها الإنسان في حاضره لا بدّ أن تبنى على تراكمات الماضي البعيد.

وبناءً على ما سبق، يسير زمن القصّة الخطّي في "أرواح كليمنجارو" من الماضي إلى الحاضر، مبتدئًا بطفولة الشخصيّات أو شبابها، ويستغرق هذا الماضي الجزء الأكبر من زمن القصّة، ثمّ دخولها في تجربة رحلة الصعود التي تستغرق تسعة أيام، ثمّ ينتهي بمشاهد وأحداث لما بعد رحلة الصعود، وتمتدّ إلى قرابة العام.

**ب. زمن الخطاب**

ويعرف أيضًا بـــ " زمن السرد"، ولا يلتزم بخطيّة الزمن وتتابعه؛ فقد يعمل على تكسيره وإعادة بنائه وبرمجته؛ وذلك لأنّه يمثّل التشكيل الفنّي لزمن القصّة، بطريقة تنقله من التجربة الواقعية إلى التجربة الذاتية، مبرزًا بذلك الواقع النفسي من خلال تعامل الشخصيّات مع الزمن[1].

وعلى الرغم من أنّ الأصل في سرد الرواية أن يأتي وفق تسلسل زمني منطقي، تسير فيه القصة من البداية حتى النهاية المرسومة في ذهن الكاتب، إلّا أنّ استجابة الرواية لهذا التسلسل الطبيعيّ تظلّ حالة فرضيّة أكثر مما هي واقعيّة[2]؛ حيث تلجأ أغلب الروايات الحديثة إلى العبث بترتيب زمن الخطاب؛ وذلك لإضفاء البعد الجمالي على الرواية، فعندما يتلاعب الكاتب بالترتب الزمني أو المنطقي للأحداث فإنّه يخلق نوعًا من التأثير الفنّي المباشر على القارئ، ويزيد من مستوى المتعة في أثناء القراءة، من خلال زيادة التوتّر الدرامي، والتشويق

[1] ينظر يقطين، سعيد: **انفتاح النصّ الروائي**، ص47.

[2] ينظر بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص119.

للأحداث التي تتكشّف متقطّعة بطريقة غير تقليديّة[1]، دون أن يؤثّر هذا على ماهيّة الأحداث ووجودها[2].

ويمكن تقسيم العلاقة بين زمن القصة وزمن السرد إلى ثلاثة أقسام:

1. النسق الزمني الصاعد: ويسمّى بـ " حالة التوازن المثالي"[3]، وفيه تتم عملية التوازي بين زمن القصّة وزمن السرد؛ فتسير الأحداث بشكل خطّي مرتّب من الماضي مرورًا بالحاضر وانتهاءً بالمستقبل، ويكثر هذا النسق في الرواية التقليديّة[4].

2. النسق الزمني الهابط: ويتمثّل عندما تشكّل نهاية زمن القصّة بدايةً لزمن السرد؛ حيث تروى الأحداث من نهايتها إلى بدايتها، فتعرض النتيجة قبل السبب، وعادة يستخدم هذا النسق في القصص البولسيّة التي تبدأ بوجود جريمة، وتنتهي بكيفيّة حدوثها[5].

3. النسق الزمني المتقطّع: حيث تتقطّع الأزمنة في سيرها وتتداخل، فقد يبدأ السرد صاعدًا من الحاضر إلى المستقبل فتقطعه أحداث من الماضي[6]، وعادة يبدأ السرد هنا من نقطة التأزّم الدرامي، ثمّ يبدأ الزمن بتغيير مساراته صعودًا وهبوطًا[7].

وبالحديث عن " أرواح كليمنجارو" فإنّ الكاتب لم يلتزم بتتابع الزمن وخطيّته، فجاءت روايته كأغلب الروايات الحديثة، تعمد إلى تكسير الزمن وتداخله؛ فالرواية تبدأ من الزمن الحاضر ثمّ تقطعه خلال الصفحات الأولى إلى الماضي، ثمّ تعود إلى الحاضر، وهكذا تستمرّ الرواية في تنقّلاتها بين الحاضر والماضي والمستقبل طوال السرد، لتمثّل بذلك النسق الزمنيّ المتقطّع في علاقة زمن القصة بزمن الخطاب، فالسرد يبدأ في الرواية صاعدًا من الحاضر كما

---

[1] ينظر أبو ناظر، موريس: **الألسنيّة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، بيروت: دار النهار للنشر، 1979، ص91.

[2] ينظر السابق، ص85.

[3] ينظر بوطيب، عبد العالي: **إشكالية الزمن في النصّ السردي**، مجلّة فصول، م12، ع2، 1993، ص132.

[4] ينظر أبو ناظر، موريس: **الألسنيّة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، ص88.

[5] ينظر السابق، ص86.

[6] ينظر السابق، ص89.

[7] ينظر بوطيب، عبد العالي: **إشكالية الزمن في النصّ السردي**، ص133.

يفترض به، إلّا أن الماضي والمستقبل يستمرّان في قطع هذا الصعود من خلال الهبوط إلى أحداث سابقة، أو القفز إلى أحداث لاحقة وبعيدة.

ولا شكّ أنّ هذا التقطّع الزمني الذي لجأ إليه الكاتب قد ساعد على تزويد الرواية ببعد جماليّ إضافيّ؛ حيث ابتعدت عن رتابة السرد التقليدي، واكتسبت خاصيّة التشويق والإثارة؛ فعندما يقدّم الكاتب صورةً من الماضي لا يطرحها كاملةً أمام القارئ، إنّما يترك جزءًا منها مجهولًا يكمله في وقت لاحق من الرواية خلال هبوط آخر للماضي، ممّا يثير دافعية القارئ لاستكشاف هذا الجزء المجهول بشوق وحماسة، والأمثلة على ذلك كثيرة، منها قصّة الانفجار الذي أدّى إلى إصابة يوسف، فلم تكتمل الصورة سوى من خلال العودة مرّتين منفصلتين إلى الماضي، فجاء في الفصل الأوّل من الرواية: " **لم يكن يوسف قد تجاوز التاسعة حين فقد ساقه، وحين وصل إلى فرنسا لتلقّي العلاج، كان الشيء الوحيد الذي يخيفه هو النظر إلى الوراء، فقد كان يعرف أنّه لن يرى سوى شيء واحد: ذلك الوميض القوي الذي لم يمهله حتى لسماع صوت الانفجار**"[1]، ولم يقدّم السارد أيّ تفصيل آخر عن هذا الانفجار والمقصود به، ليثير فضول القارئ الذي سيقبل باحثًا عن تتمّة القصّة راسمًا لها بعض التوقّعات، حتّى تتضح الصورة في الفصل الثالث الذي اشتمل على عودة أخرى إلى تلك الفترة ذاتها من الماضي للحديث عن قصّة الانفجار، " **في المستشفى استيقظ. فتح عينيه، فلم يستطيع أن يعرف ماذا حصل. لم يكن قد أحسّ بعد بفقدان ساقه وثلاثة من أصابع يده...**"[2]، ثمّ يستمر السارد بالحديث عن القصّة بتفاصيلها الدقيقة على مدار ثلاث صفحات تشبع فضول القارئ وتجيب على أسئلته بما يخصّ هذه القصّة.

### ج. المفارقات الزمنية في الرواية

وهي الأطر التي تظهر اختراقات الأزمنة بعضها لبعض[3]، وتتمحور في شكلين رئيسيين رئيسيين هما:

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص24.

[2] السابق، ص90.

[3] ينظر أبو ناظر، موريس: **الألسنيّة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، ص93.

### 1. الاسترجاع

ويمثّل الاسترجاع توقّف الزمن الحالي والعودة إلى الماضي لسرد بعض الأحداث المرتبطة بالقصّة وأبطالها، ويسمّى أيضًا بـ " السرد الاستذكاري"، وذلك لأنّه يمثّل مقاطع اسرتجاعية استذكارية من الماضي، تذهب بالقصّة إلى فترة زمنية تسبق بداية السرد[1]، فالرواية من أكثر أنواع الفنون الأدبية احتفاءً بالماضي واهتمامًا به؛ حيث تهتمّ بتوظيفه بطرق مختلفة، لتبثّ المزيد من البواعث الجمالية والفنيّة في النصّ[2].

وحسب (جيرار جينت) " يشكّل كلّ استرجاع بالقياس إلى الحكاية حكاية ثانية زمنيًّا، تابعة للأولى"[3]، فبذلك يكون الاسترجاع " مجموعة من المقاطع الصغيرة تعتبر ثانوية بالنسبة للمقطع الكبير الذي تتكوّن منه القصّة إجمالًا"[4]، وتتفاوت هذه المقاطع الاستذكارية من حيث طولها أو قصرها، فيسمى الزمن الذي تستغرقه من الرواية بـ " سعة الاستذكار"، وتقاس هذه السعة بعدد الكلمات أو الأسطر التي تحتلّها في الرواية[5]. وأمّا المسافة الزمنية التي تفصل بين مقطع الاسترجاع والحاضر، فتسمّى بـ " مدى المفارقة"، وقد يكون هذا المدى بعيدًا كأن يرجع السارد إلى أحداث قبل عشرات السنين، أو قريبًا كأن يعود إلى ما وقع قبل عدّة أشهر أو أعوام قليلة[6].

ويقسّم الاسترجاع إلى قسمين هما:

**أ. الاسترجاع الخارجي:** ويعرف أيضًا بـ " غيريّة القصّة"، وذلك لأنّه يتناول خطًّا ومضمونًا قصصيًّا يختلف عن خطّ ومضمون الحكاية الأولى، وتأتي عادة الاسترجاعات الخارجية لإضاءة

---

[1] ينظر بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص119.

[2] ينظر السابق، ص121.

[3] جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ط2، ت: محمد معتصم، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص60.

[4] أبو ناظر، موريس: **الألسنيّة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، ص93.

[5] ينظر بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ص125.

[6] ينظر السابق، ص122.

الماضي الخاصّ بشخصيّة ظهرت حديثًا على مسرح الأحداث، أو لاستعادة أفعال بعض الشخصيّات التي غابت بعض الوقت عن الأنظار[1]، أو لإظهار بعض الأجزاء من حياة الشخصيّات المحوريّة، أو لتقديم المزيد عن الشخصيّة التي تعايش الحدث في حاضر القصّة[2].

وقد كثرت الاسترجاعات الدخلية في "أرواح كليمنجارو"، وتجلّت في مواقف كثيرة، حيث استخدمت لتسليط الضوء على بعض الشخصيّات في بداية دخول كلّ واحدة منها حيّز الأحداث، ومثال ذلك حين ورد اسم غسّان لأوّل مرّة في الرواية، " **أوّل من خطر ببالها حين سمعت عن رحلة الصعود إلى كليمنجارو كان اسم غسّان، وإذا أردنا أن نكون أكثر دقّة فإنّ صورته حضرت قبل اسمه**"[3]، ثمّ يحدث الاسترجاع من خلال العودة إلى ما قبل خمس سنوات، للتعريف بشخصيّته وقصّته، " **منذ أن التقته الدكتورة أروى قبل خمس سنوات كان على هذه الصورة: بكامل أناقته ومحاولته المستمرّة لرسم ابتسامة على شفتيه كانت تنتهي دائمًا بتنهيدة حزينة. لكنّ الأمر تحسّن بعد خمس عمليات جراحية في الوجه، وثلاث لترميم ما تبقّى من يده اليسرى...**"[4]، ثمّ يستمرّ السارد في الحديث عن قصّته وأسباب معاناته متوغّلًا في الماضي يسرده في ثلاث صفحات، يخرج منها القارئ على دراية بشخصيّة غسّان وأبعادها، فتكون تصرّفاتها واضحة الأسباب، وطريقة معايشتها للأحداث مبرّرة ومعلّلة.

وعلى الرغم من تقديم بعض الشخصيّات في أوّل ظهور لها من خلال الاسترجاعات، إلّا أنّ الكاتب لم يهمل جانب التشويق الذي يمارسه ببعض الإضافات على شخصيّات الرواية من حين لآخر، من خلال استرجاعات أخرى تبرز جوانب جديدة لم تكن قد ذكرت من قبل، وبعض هذه الإضافات كان مفاجئًا كما في شخصيّة (هاري)، فعلى الرغم من تقديمها في بداية الرواية، إلّا أنّ الاسترجاعات التي بدأت بالظهور بعد مرور ما يزيد على مئة صفحة قد أضاءت جوانب جديدة من شخصيّته وأخذت تكشف مماثلته لبطل قصّة " ثلوج كليمنجارو" لـ (همنغواي)، "

---

[1] ينظر جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية**، ص61.

[2] ينظر يقطين، سعيد: **انفتاح النصّ الروائي**، ص56.

[3] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص28.

[4] السابق، ص28.

**استعاد صورة الطيور الجارحة التي كانت تترقّب لحظة هلاكه، والضبع الذي كان يتشمّم رائحة ساقه أسفل السفح، ويهزّ الخيمة بخطمه**"[1]، فهذا الاسترجاع بداية لإثارة ذهن القارئ الذي ربّما يسعفه التفكير إلى الربط بين قصّتي نصر الله و (همنغواي)، وحتّى إن لم يوفّق بالتوصّل إلى هذا الأمر، فإنّ استرجاعًا آخر أكثر توضيحًا يأتي لاحقًا لا مجال بعده للشكّ، " **تذكّر هاري تلك الجملة التي قالتها له صديقته في السهل، وهي تشير إلى الطيور المستعدة لافتراسه: (إنّها تحيط بالمخيم، أنت لا تنتبه إليها أبدًا. ولكنك لن تموت إن لم تستسلم)**"[2]، فهذا الاسترجاع مأخوذ من قصّة (همنغواي) بكلّ تفاصيله[3]، ليتبعه بعد ذلك استرجاعات عدّة تمثّل اقتباسات من القصّة ذاتها، ممثّلةً بذلك ماضي (هاري).

**ب. الاسترجاع الداخلي:** ويعرف بـــ " مثلية القصّة"، وذلك لأنّه يتناول خطّ العمل ذاته الذي تتناوله الحكاية الأولى، إمّا لتكمل نقصها وتسدّ الفجوة من خلال سرد أحداث لم تذكر، فتسمى هنا "استرجاعات تكميليّة"[4]، أو لتكرر بعض أحداثها من وجهة نظر مغايرة، مبرزة المشاعر المختلفة للشخصيّات إزاء المواقف فتسمّى "استرجاعات تكراريّة"[5].

وتجلّت الاسترجاعات الداخلية في " أرواح كليمنجارو" في بعض المواقف القليلة، وكانت استرجاعات تكميلية؛ تسرد بعض الأحداث التي لم تذكر في وقتها خلال رحلة الصعود، ومن ذلك عندما فقدت سهام بصرها بسبب وهج الثلج، " **سهام سمعت النداء لكنّها لم تجرؤ على الردّ. لقد أخفت عليهم حين تعثّرت بأحد أوتاد الخيمة بعد العشاء، أنّها لسبب لا تعرفه، لم تعد ترى جيّدًا**"[6]، وكذلك عندما قرّرت نجاة و(جيسيكا) صعود جدار (بارانكو) قبل بقيّة أعضاء الفريق، حيث قطعت العملية السردية في الحاضر، وعاد السرد إلى الماضي للحديث عن لحظة قرار الفتاتين، " **ربما كان أفضل شيء فعلته نجاة أنّها أصرّت أن تصعد الجدار قبلهم. لم تكن**

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو** ، ص105.

[2] السابق، ص140.

[3] ينظر همنغواي، آرنست: **المجموعة القصصية الكاملة لآرنست همنغواي– ثلوج كليمنجارو**، ص101.

[4] ينظر جنيت، جيرار، **خطاب الحكاية**، ص62.

[5] ينظر السابق، ص64.

[6] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص207.

**تريد أن يرى أحد هزالها، ولا ملامحها التي جفّ ماؤها وبريقها. لم تكن تريد لأحد أن يرى هزيمتها إن وجدت نفسها عاجزة عن إكمال الطريق. جيسيكا قرّرت الذهاب معها، فقد بدأت تحسّ أنّ يدًا ما تسحبها إلى القاع"**[1].

**2. الاستباق**

يسمّى أيضًا " السرد الاستشرافي"، لأنّه يتناول أحداثًا سابقة لأوانها أو من المتوقّع حدوثها[2]، ويمكن تعريفه بأنّه " القفز على فترة ما من زمن القصّة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدّات في الرواية"[3]، من خلال "استيحاء أحداث لاحقة للنقطة التي وصل إليها السرد"[4].

وأمّا من حيث وظيفة الاستباق، فتقسم إلى قسمين:

**أولًا:** التمهيد: ويكون عندما يأتي الاستباق بإشارة سريعة إلى حدث لم يحصل بعد، ولكنّه متوقّع ومحتمل الحدوث في فترات لاحقة في الرواية، من خلال تلميحات غير واضحة وإشارات مبهمة، مما يحفّز ذهن القارئ، ويفتح أمامه أبواب التخيّل والتوقّع لمجريات الأحداث وتأثيراتها المستقبليّة على الشخصيّات[5]، علمًا أنّ هذه الإشارات قد تكون أحيانًا خادعة، توهم القارئ بفكرة أو حدث ما، ثمّ يتفاجأ مع مرور الوقت بحدوث ما يخالف توقعاته، وهذا ما يحدث غالبًا في الروايات البوليسيّة، لإضافة عنصري المفاجأة والإدهاش[6].

**ثانيًا:** الإعلان: ويكون من خلال الإعلان الصريح عن أحداث ستأتي في وقت لاحق بصورة أكثر تفصيلًا وتوضيحًا، وذلك لخلق حالة انتظار في ذهن القارئ[7].

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص234-235.

[2] ينظر بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص132.

[3] السابق، ص132.

[4] أبو ناظر، موريس: **الألسنيّة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، ص96.

[5] ينظر بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص133.

[6] ينظر جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية**، ص84.

[7] ينظر بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص137.

ويتجلّى الاستباق في "أرواح كليمنجارو" في مواقع كثيرة، ومن أمثلته الحديث عن انكشاف سرّ سهام قبل وصول القمّة " **سر سهام سيبقى في بئر. ستقول لهم: أن سري في بير ومش ح تعرفوه قبل ما أوصل القمة!**"[1]، فيتبع السارد قولها بعبارة استشرافية يقصد من خلالها إلى الإعلان الصريح: " **لكننا سنعرف ذلك قبل القمة بقليل**"[2]، وهذا ما سيحدث حين تعترف لهم بالسرّ لتمدّ نفسها بالقوة بعد أن ضعف جسدها وخذلها.

وأمّا الاستباق بغاية التمهيد فقد استخدم في مواقع كثيرة، منها عندما تسلّمت عائلة غسّان أمرًا عسكريًا من جنود الاحتلال، " **راحوا يهبطون الدرج المتآكل بسرعة، يقفون أمام الجنود، ويمدّون أيديهم بخوف لكي يتسلّموا ذلك الأمر العسكري الذي سيفتح في رؤوسهم باب كوابيس جهنميّة لن يغلق أبدًا**"[3]، فهنا تمهيد لمعاناة قادمة للعائلة دون توضيح أشكالها، تاركة المجال لخيال القارئ، حتى تتضح في فصول لاحقة، من خلال تسليط الضوء على نتائج هذا الأمر المتمثّل في منع إغلاق أبواب المنزل، والذي يحوّل حياة العائلة إلى جحيم حقيقيّ[4].

ومن أمثلة الاستباق أيضًا، الحديث عن انقسام فريق الصعود إلى قسمين، ومواجهة بعض الأعضاء لصعوبات في الاستمرار قبل أن يحدث هذا، " **منذ تلك اللحظة وإلى آخر الرحلة سيتضح أنّ الفريق سينقسم إلى جزئين، الجزء القادر على قطع المسافات المتبقية بالسرعة المطلوبة، والجزء البطيء الذي سيتأخر في وصوله إلى المعسكر دائمًا ساعة أو أكثر، لأنّ نجاة لن تكون الوحيدة التي ستواجه مصاعب الصعود**"[5]، ويتضح أن الاستباق هنا منقسم إلى قسمين، يشكّل الأوّل إعلانًا صريحًا عن انقسام أفراد الصعود في المرحلة التالية، والقسم الثاني يمهّد إلى أنّ هنالك من الفريق غير نجاة سيعاني من الصعوبات دون أيّ تصريح أو توضيح، مما يتيح الفرصة أمام القارئ ليتفكّر ويتوقّع، وبعد مرور الوقت في الرواية سيتحقّق

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص74.

[2] السابق، ص74.

[3] السابق، ص158.

[4] ينظر السابق، ص294.

[5] السابق، ص135.

الاستباق، حيث ينقسم الفريق، كما ستعاني (جيسيكا) ونجاة وسهام ونورة من صعوبات في استكمال الصعود.

د. **تقنيات زمن السرد (أشكال الحركة السرديّة)**

وهي التقنيات التي تتحكم في سرعة السرد، من خلال العلاقة بين الزمن الذي يستغرقه وقوع الأحداث من دقائق أو أيام أو سنوات، وحجم النصّ الذي عبّر عن هذا الزمن بالكلمات والصفحات[1]، وتسمّى هذه التقنيات بـ (الحركات السرديّة)، وتقسّم إلى أربع حركات[2] هي:

**أولاً: الخلاصة**

ووردت عند (جيرار جنيت) باسم "المجمل" وعرّفه بأنّه " السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال"[3]، وبذلك تأتي وحدة زمن الكتابة أصغر من وحدة زمن القصّة المقابل لها[4]، فالخلاصة بمثابة تلخيص يختزل مسافة كبيرة من الزمن، يتمثّل دوره في المرور العابر على أزمنة لا يرى المؤلف أنّها ذات أهميّة في تطوّر الأحداث، فيكتفي بتقديم صور ومشاهد عامّة وسريعة لها[5].

ومن أمثلة الخلاصة في " أرواح كليمنجارو" السنوات التي عاشها جون في عمله صحفيًا يكتب عن آلام المصابين من الأطفال، فلم يغُص السارد في تفاصيلها، إنّما أعطى صورة عامّة لها ولنفسيّة جون فيها، " **لسنوات طويلة ظلّت روح جون بين فكّي طاحونة من نوع غريب، أحد قطبيها الفرح والآخر هو الحزن، بحيث لم يعد يستطيع أن يفرح أبدًا، بخاصّة حينما ينتابه ذلك الإحساس بأنّه لن يستطيع أن يجد العلاج للجميع؛ لأنّ قائمة الضحايا تطول كلّ يوم، وأنّه لا أحد يشفى في النهاية من جراحه الكبيرة**"[6].

---

[1] ينظر جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية**، 102.

[2] ينظر السابق، ص108.

[3] السابق، ص109.

[4] ينظر بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص145.

[5] ينظر قاسم، سيزا: **بناء الرواية**، ص82.

[6] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص80.

ومن أمثلة الخلاصة لفترة زمنية أقلّ، تلخيص الساعات التي مرّت بعد أن حمل (صول) نورة عندما شعرت بالتعب، فلم يذكر الكاتب شيئًا من تفاصيل هذه الساعات، ولكنّه أعطى صورة عامّة لها مبيّنًا أنّها كانت صعبة على نورة التي ظلّت تتجرع فيها مرارة الألم والإحساس بالضعف، "**سبع ساعات على الأقل كتمت نورة تلك الصرخة، الصرخة التي لم تجرؤ على إطلاقها في وادي بارانكو حين استقرت فوق ظهر صول وساقها الاصطناعية خلفها تنتقل من يد إلى يد**"[1].

ولعلّ أطول مدّة زمنية تمّ تلخيصها في الرواية، هي السنوات التي عاشها عمّ أروى في الغربة، حيث أُجملت في قول زوجته: " **عن كلّ سنة من سنواته الخمسين التي أمضاها هنا في الغربة، كتب قصيدة**"[2]، فهذه العبارات الموجزة لخصّت خمسين سنة كان الحدث الأكبر فيها هو غربة شاعر، أمضى آخر حياته في توثيق هذه السنوات الصعبة في ديوان شعريّ.

**ثانيًا: الحذف**

وهو "تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصّة وعدم التطرّق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[3]، فعندما يحذف الكاتب فهو يقوم بعملية إهمال لمقاطع من زمن القصّة فلا يجعل لها مكانًا مقروءًا في النصّ[4]، وبذلك يمثّل الحذف " أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد، وتتمثّل في تخطية للحظات حكائيّة بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها، وكأنها ليست جزءًا من المتن الحكائي"[5]، ويلجأ الكاتب للحذف بهدف القفز عن أزمنة ليست ذات أهمية في أحداثها إلى أزمنة أخرى أكثر فاعلية في الحكاية، ويقسم الحذف إلى ثلاثة أقسام هي:

1. **الحذف الصريح:** وهو الذي يتضمّن إشارات إلى الزمن الذي تمّ حذفه، باستخدام عبارات موجزة، كالقول: مضت بضع سنين، أو بعد ذلك بسنة... وغيرها من الألفاظ والعبارات

---

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو** ، ص210.

[2] السابق، ص70.

[3] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص156.

[4] ينظر قاسم، سيزا: **بناء الرواية**، ص93.

[5] بوطيب، عبد العالي: **إشكالية الزمن في النصّ السردي**، ص138.

الدالّة[1]، لذلك سمّي أيضًا بـــ "الحذف المعلن"؛ فهو يعلن صراحة عن المدّة التي تم حـــذفها[2]، وقد يصف الكاتب طبيعة انقضاء هذه المدّة باستخدام نعوت مختصرة، كأن يقول: مرّت بضع سنوات من السعادة، أو بعد مرور عامٍ من الحزن[3].

2. **الحذف الضمني:** ويكون عندما لا يصرّح النص بوجود الزمن المحذوف، فيستخلصه القارئ ويستدلّ عليه في أثناء القراءة من خلال ملاحظته لوجود ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال لاستمرارية السرد[4].

3. **الحذف الافتراضي:** وهو حذف يستحيل تمييزه في وقته الحقيقيّ، وأحيانًا يستحيل وضعه في أيّ موقع كان من الرواية؛ وذلك لأنّه أكثر أشكال الحذف ضمنيّة، ولكن يدلّ عليه بعد فوات الأوان وجود الاسترجاعات الي ترجع بالماضي إلى زمن تمّ حذفه ســـابقًا، دون أن يـــدرك القارئ هذا التجاوز في أيّ وقت أو موضع من الرواية[5].

وتجلّى الحذف في مواقف كثيرة من الرواية، ومن أمثلته حذف شهرين من قصّة يوسف، واكتفاء السارد بنعتهما بصفة الهدوء، " **بعد شهرين من الهدوء عاد الجنود إلى لعبتهم القديمة، لكنّهم أصبحوا يتراهنون على من يصل أبعد، ويزرع قنبلة أو لغمًا**"[6]، وهذا حذف صريح؛ فقـــد ذُكرت المدّة المحذوفة المتمثّلة بشهرين.

ومن أمثلة الحذف أيضًا، اقتصاص سنة كاملة بعـــد أن عمـــل (صـــول) حمالًـــا فـــي (كليمنجارو)، فلم تذكر أحداثها أو تفاصيلها، لينتقل السارد للحديث عمّا حدث بعدها من ترقيـــة (صول) إلى حامل حمّام، " **بعد سنة كان سعيدًا بحصوله على وظيفة حامـــل حمّـــام، وبعـــدها مساعد دليل**"[7]، والواضح هنا وجود نوعين من الحذف، الحذف الأوّل المتمثّل بعبارة "بعد سنة"،

---

[1] ينظر جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية**، ص118.

[2] ينظر بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص159.

[3] ينظر جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية**، ص118.

[4] ينظر السابق، ص119.

[5] ينظر السابق، ص119.

[6] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص93.

[7] السابق، ص146.

فهذا حذف صريح لأنّ المدة مذكورة، وأمّا الحذف الآخر الموجود في عبارة " وبعدها مساعد دليل" فهو حذف ضمني؛ فلم تذكر المدّة التي مرّت بين عمل (صول) حامل حمّام وعمله مساعد دليل، ولكنّ الحذف مستنتج بسبب اختفاء الزمن الفاصل بينهما ووجود ثغرة في التسلسل الزمني.

وأمّا الحذف الافتراضي، فمن الصعب تحديد مواقعه، ولكنّه تمثّل في وجود كثير من الاسترجاعات التي تعود إلى الماضي، دون إظهار أماكن هذه المقاطع الاسترجاعية المحذوفة من مكانها الحقيقي في زمن القصّة.

**ثالثًا: المشهد**

وهو تقنية سردية تناقض الخلاصة تمامًا؛ ففي الخلاصة مرور عابر على الأحداث وإيجاز سريع لمضمونها[1]، بينما يعرّف المشهد بأنّه " تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها"[2]، فينقل المشهد تدخّلات الشخصيّات دون اختصار، وبالمحافظة على صيغتها الأصلية[3]، وذلك من خلال استخدام الحوار، حيث يترك السارد الفرصة للشخصيّات لتتحاور بضمائر المتكلم والمخاطب، دون أن يتمّ تعديل الحوارات، فتبرز بذلك ظواهر التعدّد اللغوي واللهجي والثقافي، مما يفيد في تكوين صورة عن الشخصيات وطبائعها النفسيّة والاجتماعية[4]، ويقسم المشهد إلى قسمين:

1. مشهد آني، يحدث بالوقت الحاضر من الرواية.

2. مشهد استرجاعي: يتمثّل باسترجاع حوارات من الماضي تفيد في التزويد بمعلومات قد أهملها السرد[5].

---

[1] ينظر ناظر، موريس: **الألسنيّة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، ص103.

[2] بوطيب، عبد العالي: **إشكالية الزمن في النصّ السردي**، ص139.

[3] ينظر بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، ص165.

[4] ينظر السابق، ص166.

[5] ينظر قصراوي، مها: **الزمن في الرواية العربية**، ص240.

والمشاهد في " أرواح كليمنجارو" أكثر من أن تعدّ؛ فقد امتلأت الرواية بالحوارات التي قُـدّمت كما هي، دون تعديل أو تغيير، ومن أمثلتها هذا الحوار الذي دار بين نورة و(إميـل) بعـد أن شعرت بالتعب:

"**شو يا خيتي، وين ابتسامتك الحلوة؟**

**- متوجعة شوي.**

**- أي سلامتك، وسلامة قلبك. طيب تسمحي لي بها الصورة.**

**- أكيد.**

**صوّرها.**

**كنت تلك هي الصورة الأولى منذ أعوام طويلة التي لم تبتسم فيها وهي تنظر إلى الكميرا.**

**- هل من الممكن أن أرى الصورة؟**

**أعاد إميل الصورة إلى شاشة العرض، وناولها الكميرا.**

**تأملت الصورة وهي تهزّ رأسها يمينًا وشمالًا ببطء.**

**مش عاجباك؟! بنعيدها.**

**أبدًا، مش بطالة. حلوة**"[1].

فهذا حوار آني، يحدث في حاضر الرواية، يسلّط الضوء على التغيّر في شخصيّة نورة التي لم تعد تهتمّ بالتظاهر بالقوّة؛ فهي الآن تعترف أنّها كغيرها من البشر تشعر أحيانًا بالضعف والحاجة للمساعدة.

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص330.

وكثرت كذلك المشاهد الاسترجاعية في الرواية، ومن أمثلتها هذا الحوار المسترجع من الماضي بين (جبريل) الرأسمالي، وصديقه محمود صاحب المبادئ، حين دعاه (جبريل) إلى وليمة في المطعم على شرف رجال الأعمال، حيث يبرز هذا الحوار جشع الطبقة الرأسمالية وصعودها على أكتاف الطبقة العاملة:

"**– (لا تقل لي إنك لا تحب السمك)، قال له جبريل. (أنت تعرف أننا محرومون من السمك في هذا الوطن أكثر من أي شيء آخر).**

**بسهولة تمكن من اقتطاع جزء من السمكة وبدأ بمضغه.**

**– كيف الطعم؟ طمنّا!**

**– ممتاز أجاب محمود بحذر.**

**– (الحمد لله) وبدأوا يأكلون.**

**بعد دقيقتين أو أقل، قال جبريل لمحمود: غريب!**

**– ما هو الغريب؟**

**– طوال عمرنا ونحن نحاول إقناعك بأن المال الذي يأتي من عرق جباه الطبقة العاملة يمكن أن نشتري به طعاما طيبا، وأنت تقول: لا.**

**توقف محمود عن مضغ اللقمة التي في فمه.**

**-كل واحد من هذه الوجوه الطيبة يجني ماله من المنبع ذاته: ذلك الجبين، وها أنت معنا – والحمد لله_ تستمتع بما نستمتع به"**[1].

[1] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص119.

**رابعًا: الوقفة**

وهي تقنية سردية تقوم على " الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأنّ السرد قد توقّف عن التنامي، مفسحًا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئيّة لى مدى صفحات وصفحات"[1]، وتأتي الوقفة للتأمّل في موقف ما في الرواية[2]، أو لوصف مشهد ما[3].

والأمثلة كثيرة على الوقفة في " أرواح كليمنجارو"، فقد أكثر السارد من التأمّل والتفكّر في المواقف، وهذه ظاهرة مألوفة في روايات نصر الله؛ حيث اعتاد أن يطعّمها بالتأملات الفلسفيّة والحكم، ومن ذلك تأمل السارد في بداية الصعود لواقع رحلات الإنسان المادية والمعنوية، " **هنالك رحلات كثيرة يقوم بها الإنسان، بعضها إلى داخله، وبعضها إلى مناطق لم يحلم بالوصول إليها من قبل، وبعضها في الحاضر، بعضها في الماضي، وبعضها في المستقبل. وسواء كنت كاتبًا يتنقل بين هذه الأزمنة، أو حالمًا، أو واقعيًا، فلا يمكن أن تمرّ روحك في مكان ما، دون أن تبتلّ بطعم هذه الأسفار وروائحها**"[4]، فهنا يتوقّف سرد الأحداث موحيًا بتوقّف الزمن لحظيًا حتى ينتهي السارد من تأملاته، مما يؤدّي إلى إبطاء السرد.

ومن أمثلة الوقفة التي تصف المشاهد في الرواية، قيام السارد بوصف الطبيعة والطقس أو المرافق، ومنها وصفه لكوخ (مويها هت) الموجود في أعالي الجبل، " **لا يميّز مخيم موير عن أيّ مخيّم آخر سوى وجود ذلك الكوخ، خماسيّ الأضلاع، الكوخ الذي لا يبعد عن جدار صخري عملاق أكثر من عشرة أمتار، الكوخ الذي يدعى (مويها هت). كان الكوخ مقامًا على قاعدة إسمنتية متينة تجعل القادم إليه حائرًا في الطريقة التي أوصلووا فيها الإسمنت إلى هذه الارتفاعات العالية**"[5].

---

[1] بوطيب، عبد العالي: **إشكالية الزمن في النصّ السردي**، ص140.

[2] ينظر ناظر، موريس: **الألسنيّة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، ص99.

[3] ينظر بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**، 165.

[4] نصر الله، إبراهيم: **أرواح كليمنجارو**، ص76.

[5] السابق، ص159.

## الخاتمة

حاولت هذه الدراسة الوقوف على البنية الروائية في رواية " أرواح كليمنجارو" لإبراهيم نصر الله، مبرزة أهمّ جوانبها الفنيّة والموضوعية، من خلال القياس على المفاهيم النظرية للبنى الروائيّة عند النقّاد، وقد خلصت إلى النتائج التالية:

- جاءت رواية " أرواح كليمنجارو" للحديث عن قضيتين، أولهما إنسانيّة عامّة تتمثّل في مقاومة عقبات الحياة والتغلّب عليها للوصول إلى الأهداف النبيلة، والأخرى وطنيّة خاصّة تتمثّل في نضال الشعب الفلسطيني ومقاومته للوصول إلى الحريّة.

- إنّ عنوان الرواية بوابة لموضوعها؛ فاستطاع أن يعكس فكرة قوّة الروح وانتصارها على ضعف الجسد بجعل الصاعدين أرواحًا لا أجسادًا، وهذا ما تؤكّد عليه الرواية التي ترى الإعاقة إعاقة الروح؛ فقوّة الروح هي التي تدفع الإنسان إلى التقدّم في الحياة.

- تؤلّف العتبات النصيّة في" أرواح كليمنجارو" من غلاف وتصدير وإهداء ومقدّمة نصًا موازيًا قويًّا، يعطي القارئ فكرة عامّة عمّا سيلج إليه في الرواية.

- تنوّعت الأساليب السرديّة في الرواية، وتتعدّدت تقنيات السرد وخطاباته من حوار ورسائل وتقارير ومكالمات هاتفية.

- جاءت لغة السرد فصيحة في معظمها، متكئة على اللغة التقريريّة البسيطة التي داخلتها اللغة الشعرية المتمثّلة بالتكرار والاستعارات والمزج بين الواقع والخيال، وغيرها من الأساليب الفنيّة، بينما جاءت لغة الحوار خليطًا من الفصحى والعاميّة؛ حيث نطقت بعض الشخصيّات بلهجاتها المحليّة، مما أكسب النصّ مزيدًا من الواقعية.

- تعدّدت الشخصيات الرئيسية، وشملت شرائح متنوعة من البشر المختلفين في جنسياتهم وأديانهم وأفكارهم، ولكنّهم استطاعوا أن يتوحّدوا تحت راية الهدف النبيل، محقّقين صورة إنسانيّة لما يجب أن يكون عليه العالم من وئام وانسجام.

- استوحى الكاتب بعض الشخصيات الروائية من شخصيات حقيقية، ولكنه أضاف إليها الأبعاد الخيالية والفنية والرمزية بما يخدم هدف الرواية.

- امتدّ المكان الروائي ليشمل مساحات جغرافية واسعة، تضمّ مناطق من قارات مختلفة، وبيئات طبيعيّة متباينة، لم يهتمّ الكاتب بصفاته الماديّة بقدر اهتمامه بالرمزيّة الخاصّة التي امتلكها كل مكان في الرواية، فعلى سبيل المثال، الجبل رمز للحياة، والقمّة رمز للحريّة، وبيت غسّان رمز للوطن.

- تعامل نصر الله مع الزمن في روايته بأسلوب حداثي، فتوسّع في ظاهرة العبث بزمن السرد، مستخدمًا الاسترجاع والاستباق، والعديد من أشكال الحركة السردية، مما أضاف إلى الرواية الكثير من التشويق.

# قائمة المصادر والمراجع

## 1. المصادر

**القرآن الكريم**

**العهد الجديد**

**العهد القديم**


النسائي، محمد بن عيسى: **الجامع الصحيح (سنن الترمذي)**، بيروت: دار الكتب العلميّة، د.ت، ج1.

نصر الله، إبراهيم: **أرواح كلمنجارو**، الدّوحة: دار بلومزبري مؤسسة قطر للنشر، 2015.

همنغواي، آرنست: **المجموعة القصصية الكاملة لآرنست همنغواي- ثلوج كليمنجارو**، ت: موسى الحالول، مجلّة إبداعات عالمية، ع383، 2010.


## 2. المراجع العربية


آبادي، محبوبة محمدي: **جماليات المكان في قصص سعيد حورانية**، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011.

آل سعيد، نورة: **أصوات الصمت(مقالات في القصة والرواية القطرية)**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005.

إبراهيم، صنع الله وآخرون: **ملتقى الروائيين العرب الأول (شهادات ودراسات)**، ط1، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1993.

إبراهيم، عبد الله وآخرون: **معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)**، ط2، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996.

الأهواني، أحمد: **في عالم الفلسفة**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتب، 2009.

بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيّة)**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990.

بلال، عبد الرازق: **مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)**، بيروت: إفريقيا الشرق، 2000.

بلعابد، عبد الحق: **عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)**، ط1، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008.

بو عزّة، محمد: **تحليل النصّ السردي (تقنيات ومفاهيم)**، ط1، الجزائر: دار الاختلاف، 2010.

البياتي، سوسن، محمد عبيد: **الكون الروائي– قراءة في الملحمة الروائية (الملهاة الفلسطينية)**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006.

التوتجي، محمد: **المعجم المفصّل في الأدب**، ط2، بيروت: دار الكتب العلميّة، 1999.

الجوزية، ابن القيم: **كتاب الروح**، تح: محمد الإصلاحي، مكّة: دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، د.ت، م1.

الحاج شاهين، سمير: **لحظة الأبديّة (دراسة الزمان في أدب القرن العشرين)**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.

حبيلة، الشريف: **مكوّنات الخطاب السردي (مفاهيم نظرية)**، ط1، الجزائر: عالم الكتب الحديث للنشر، 2011.

الحجمري، عبد الفتاح: **عتبات النصّ: البنية والدلالة**، ط8، الدار البيضاء: منشورات الرابطة، 1996.

حسام الدين، كريم زكي: **الزمن الدلالي**، ط1، القاهرة: دار غريب، 2002.

حماد، حسن محمد: **تداخل النصوص في الرواية العربية**، مصر: الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1998.

خليل، إبراهيم، وآخرون: **معالم الحياة الأدبية في فلسطين والأردن (1950-2000)**، عمّـــان: مؤسسة عبد الحميد شومان، 2009.

الدبّاغ، مصطفى مراد: **بلادنا فلسطين (في الديار النابلسية)**، كفر قرع: دار الهـــدى للطباعـــة والنشر، ج2، 1991.

رزقانة، إبراهيم وآخرون: **حضارة مصر والشرق القديم**، القاهرة: مكتبة مصر، د.ت.

زعرب، صبحية عودة: **غسّان كنفاني: جماليات السرد في الخطـــاب الروائـــي**، عمّـــان: دار مجدلاوي، 2006.

الساموك، سعدون وعبد الرازق صلال: **موسوعة الأديان والمعتقات القديمة**، ط1،عمـــان: دار المناهج،2002، ج1.

سويدان، سامي: **في دلالية القصص وشعرية السرد**، ط1، بيروت: دار الآداب، 1991.

شريبط، شريبط أحمد: **تطوّر البنية الفنيّة في القصّة الجزائريـــة المعاصـــرة 1947-1985م**، دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب، 1998.

شعث، أحمد جبر: **شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة**، ط1، خـــان يـــونس: مكتبـــة الحسين، 2005.

صالح: عالية: **البناء السردي في روايات إلياس خوري**، ط1، عمّان: أزمنة للنشر والتوزيـــع، 2005.

عبيد، رؤوف: **الإنسان روح لا جسد (بحث في العلم الروحي الحديث)**، ط2، القاهرة: دار الفكر العربي، 2001، ج1.

عبيدي، مهدي: **جماليات المكان في ثلاثيّة حنا مينة**، دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011.

العدواني، معجب: **تشكيل المكان وظلال العتبات**، ط1، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 2002.

علي أحمد: **مقدمة الشعر العربي**، ط3، بيروت: بيروت: دار العودة، 1979.

العيد، يمنى: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط3، بيروت: دار الفارابي، 2010.

غنيمي، محمد هلال: **النقد الأدبي الحديث**، ط6، القاهرة: شركة نهضة مصر، 2005.

فتحي، إبراهيم: **معجم المصطلحات الأدبية**، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986.

الفيصل، سمر روحي: **قضايا اللغة العربية في العصر الحديث**، أبو ظبي: نادي تراث الإمارات، 2007.

قاسم، سيزا: **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، القاهرة: مكتبة الأسرة، 2004.

القصراوي، مها: **الزمن في الرواية العربية**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

قطوس، بسام: **سيمياء العنوان**، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 2001.

الكردي، عبد الرحيم: **الراوي والنصّ القصصي**، ط1، القاهرة: مكتبة الآداب، 2006.

لحميداني، حميد: **بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي**، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1991.

مبروك، مراد عبد الرحمن: **جيوبوليتيكا النصّ الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجًا**، ط1، الإسكندرية: دار الوفاء للطباعة والنشر، 2002.

المحادين، عبد الحميد: **التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999.

محمد، فكري: **العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

محمود، عرفة: **العرب قبل الإسلام (أحوالهم السياسية والدينية وأهم مظاهر حضارتهم)**، ط1، الجيزة: عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، 1995.

المحيشي، عبد القادر وآخرون: **جغرافية القارة الإفريقية وجزرها**، ط1، بنغازي: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 2000.

مرتاض، عبد الملك: **في نظريّة الرواية(بحث في تقنيات السرد)**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998.

مرشد، أحمد: **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005.

مظهر، سليمان: **قصّة الديانات**، القاهرة: مكتبة مودوبلي،1995.

المقدسي، صبري: **الموجز في المذاهب والأديان**، ط1، أربيل: مكتب سركيس أغاجان، 2007.

أبو ناظر، موريس: **الألسنيّة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**، بيروت: دار النهار للنشر، 1979.

نجم، محمد: **فن القصّة**، ط1، بيروت: دار صادر، 1996.

النصير، ياسين: **الرواية والمكان**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

نظيف، محمد: **الحوار وخصائص التفاعل التواصلي (دراسة تطبيقيّة في الدراسات التداوليّة)**، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2010.

الهاشمي، محمد: **الأديان في كفّة الميزان**، القاهرة: دار الحريّة، د.ت.

همو، عبد المجيد: **اليهودية بعد عزرا وكيف أقرت**، سورية: دار الأوائل، 2003.

وهبة، مجدي وكامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط2، بيروت: مكتبة لبنان،1984.

يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي**، ط3، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، 1997.

يقطين، سعيد: **قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)**، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1997.

يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي(النصّ والسياق)**، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2001.

يوسف، آمنة: **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2015.

**3. المراجع المترجمة**

أ. مندولاو: **الزمن والرواية**، ت: إحسان عباس، بيروت: دار صادر،1997.

بارت، رولان وآخرون: **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ط1، الرباط: سلسلة اتحاد الكتاب المغربي، 1992.

بارت، رولان: **درس السيميولوجيا**، ت: عبد السلام بن عبد العالي، ط3، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع، 1993.

بارت، رولان: **مبادئ في علم الدلالة**، ت: محمد البكري، ط 2، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1987.

بارت، رولان: **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، ط1، تر: منذر عياشي، حلب: مركز الإنماء الحضاري، 1993.

بارندر، جفري: **المعتقدات الدينيّة لدى الشعوب**، ت: إمام عبد الفتاح إمام، الكويت: عالم المعرفة، 1993.

برستد، جيمس هنري: **تاريخ مصر من أقدم العصور إلى الفتح الفارسي**، ط2، ت: حسن كمال، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1996.

برنس، جيرالد: **المصطلح السردي**، ت: عابد خزندار، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003.

برنس، جيرالد: **قاموس السرديات**، ط1، تر: السيد إمام، القاهرة: ميرفت للنشر والتوزيع، 2003.

بوتور، ميشيل: **بحوث في الرواية الحديثة**، ت: فريد أنطونيوس، ط3، بيروت: منشورات عويدات، 1986.

تودوروف، تزفيطان: **الشعرية**، ط2، تر: شكري مبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء: دار طوبقال للنشر والتوزيع، 1990.

تودوروف، تزفيطان: **مفاهيم سرديّة**، تر: عبد الرحمن مزيان، ط1، منشورات الاختلاف، 2005.

تودوروف، تزفيطان: **مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي**، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ط1، الرباط: منشورات اتحاد كتّاب المغرب، 1992.

جينت، جيرار وآخرون: **نظرية السرد من وجة النظر إلى التبئير**، ط1، تر: ناجي مصطفى، الدار البيضاء: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1989.

جينت، جيرار: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ط2، ت: محمد معتصم، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

دي سوسير، فرديناند: **علم اللغة العام**، ت: يوئيل يوسف عزيز، ط 2، بغداد: دار آفاق عربية، 1985.

ريكور، بول: **الوجود والزمان والسرد**، ط1، تر: سعيد الغانمي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1999.

كورتيس، جوزيف: **سيميائية اللغة**، ت: جمال الحضري، ط 1، بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2010.

كوين، جون: **بناء لغة الشعر**، ت: أحمد درويش، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1990.

مريهوف، هانز: **الزمن في الأدب**، ت: أسعد زورق، القاهرة: مؤسسة سجل العرب، 1972.

**4. الدوريات والمقالات**

إبراهيم، رزان: قراءة نقديّة في رواية إبراهيم نصر الله " أرواح كلمنجارو"، عمّان: الدستور، 2تشرين الثاني 2015. http://www.addustour.com/17770/%D9

ابن مالك، سيدي محمد: ***اللغة ورؤية العالم في الخطاب الروائي***، **مجلّة الأثر**، ع16، 2012.

أحمد، طارق علي: **الفلسطينية سوزان الهوبي: أول أمرأة عربية تسلقت أعلى قمه في كل من القارات السبعة**، 3 يوليو 2016

أحمد، فتوح: ***لغة الحوار الروائي***، **مجلّة فصول**، م2، ع2، 1982.

برنس، جيرالد: ***مقدّمة لدراسة المروي عليه***، مصر: **مجلّة فصول**، ع2، 1993.

برهومة، عيسى عودة: ***سيمياء العنوان في الدرس اللغوي***، **المجلّة العربية للعلوم الإنسانية**، ع5، 1997.

بوطيب، عبد العالي: ***إشكالية الزمن في النصّ السردي***، **مجلّة فصول**، م12، ع2، 1993.

جابر، إسراء: ***المروي له والقارئ الضمني (دراسة تطبيقية في القصة القصيرة النسويّة)***، **مجلّة كليّة التربية الأساسيّة**، ع52، 2007.

حرق عائلة دوابشة، ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة. https://goo.gl/ghmKjC

حليفي، شعيب: ***النصّ الموازي للرواية (استيراتيجية العنوان)***، **مجلّة الكرمل**، ع 46، 1992.

حمداوي، جميل: ***السيموطيقا والعنونة***، **مجلة عالم الفكر**، م 25، ع 3، 1997.

حمداوي، جميل: دلالت الخطاب الغلافي في الرواية.
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=15389

خضر، خالدة حسن: ***المكان في الرواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر***، **مجلّة كلية الآداب**، ع102، 2012.

خضر، سامح: قراءة في رواية أرواح كلمنجارو، بيت لحم: راديو بيت لحم، 20 فبراير 2016.
www.rb2000.ps/articles/154460

زيدان، بديعة: **رواية أرواح كلمنجارو.. حين يطلّ الأمل برأسه من بين أكوام اليأس**، رام الله: جريدة الأيّام، س21، ع7261،29 مارس 2016.

صالح، محسن: **اللاجئون الفلسطينيّون في لبنان بين خوفين**. https://goo.gl/VXUCF8

عبد الله، مرين وتحريشي محمد: ***حداثة مفهوم المكان في الرواية العربية (رواية وراء السراب قليلًا لإبراهيم درغوثي أنموذجًا)***، **مجلّة دراسات**، جامعة الطاهر محمد بشار، الجزائر، ع19، 2016.

فتّاح، علي عبد الرحمن: ***تقنيات بناء الشخصيّة في رواية ثرثرة فوق النيل***، **مجلّة الآداب**، جامعة بغداد، ع102، 2012.

الفلسطينية-سوزان-الهوبي-أول-أمرأة-عرب/www.akhbarek.com/society/2016/07/03

قزع، هدى: "أرواح كليمنجارو" رواية الصعود نحو القمة وظلال الأرواح الحالمة بالحرية، القدس العربي، 3 ديسمبر http://www.alquds.co.uk/?p=445075.2015

المطوي، عبد الهادي: ***شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق***، **مجلّة عالم الفكر**، م 25، ع 1، 1999.

الموسى، خليل: ***التحوّلات النفسيّة والذهنية في الشخصيّة الروائية***، **مجلّة المعرفة**، ع395، 1996.

الموقع الرسمي لرحلات تسلّق كليمنجارو https://teamkilimanjaro.com/

الموقع الرسمي للحكومة التنزانيّة http://www.tanzania.go.tz/home/pages/525

نصر الله، إبراهيم: صعود من أجل الأمل، دنيا الوطن، 19 ديسمبر 2013. http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2013/12/19/314977.html

الورداني، عماد: إبراهيم نصر الله (الرواية تحمي صاحبها من خطر الأنظمة المستبدّة)، جريدة القدس العربي، ع7435، 14 أيار http://www.alquds.uk/?p=44149.2013

**5. الرسائل الجامعية**

ديب، وئام رشيد: **تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994-2006**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010.

عدوان، عدوان: **المكان في الرواية الفلسطينية بعد أوسلو 1993**، (رسالة دكتوراة غير منشورة)، الجامعة الأردنية، 2005.

عدوان، عدوان: **تقنيات النصّ السردي في أعمال جبرا إبراهيم جبرا**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة النجاح، نابلس، 2001.

**6. المعاجم**

ابن فارس، أحمد: **معجم مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام هارون، القاهرة: دار الفكر للنشر والتوزيع، 1979.

ابن منظور: **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، م 2.

**An-Najah National University**
**Faculty of Graduate Studies**

# Novelist Structure in "Kilimanjaro Souls" By: Ibrahim Nasrallah

**By**
**Ola Azzam Kamal Abu Baih**

**Supervisor**
**Dr. Odwan Nemr Odwan**

**This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of master of Arabic Language and Literature, Faculty of Graduate Studies, An-Najah National university, Nablus, Palestine.**

**2017**

**Novelist Structure in "Kilimanjaro Souls" By: Ibrahim Nasrallah**

**By**
**Ola Azzam Kamal Abu Baih**
**Supervisor**
**Dr. Odwan Nemr Odwan**

## Abstract

This study is about " Kilimanjaro Souls " novel for the novelist Ibrahim Nasrallah. This novel stands on its building in order to signify its artistic and modern features which can be characterized through the deepest description behind words and events. Also, the messages that are directed to the readers can be recognized through the simplified pictures made by time, place and characters.

This study consists of introduction, four sections and the conclusion. The introduction talks about its importance and reasons of discussing it in order to answer the most important questions in the novel. The study also will include the most important and previous studies which talk about the novel to clarify their content and approach briefly.

On the other hand, the first section talks about the title and its relation to the novel's content. Then, the study will talk about the cover and its significance to the title and the novel's text. It also refers to the dedication, introduction and subtitles in order to clarify how it can be the crossing gate and clue to the topic of the novel.

The second section is narrating the story events. It refers also to the narrator and the secretive vision of the novel. It also clarifies the types and techniques of narration. This section declares the used language in

narration and dialogue referring to poetic language and slang accents with criticized reasons.

Then, the third section talks about the main and second characters. It signifies their materialistic, psychological, social and intellectual dimensions and its relation to the real characters.

Finally, the fourth section refers to place and time, so it talks about closed and opened places and its significance. It talks about the time of narrating the story referring to the important artistic techniques in forming time through using movements of time. In conclusion, the study refers to the suitable end which clarifies the important results that the research talks about.